





ادوار شعر فارسی

از مشروطیت تا سقوط سلطنت



محمدرضا شفیعی کدکنی



شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۱۸
ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت / محمدرضا شفیعی کدکنی. ـ تهران: سخن، ۱۳۸۰.
۱۷۵ص.: نمودار.
ISBN 964-372-003-9
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه به‌صورت زیرنویس.
۱. شعر فارسی ـ قرن ۱۳ ق. ـ تاریخ و نقد. ۲. ایران ـ انقلاب مشروطه، ۱۳۲۴-۱۳۲۷ ـ شعر. ۳. شعر فارسی ـ قرن ۱۴ ق. ـ تاریخ و نقد. ۴. شاعر ایرانی. الف. عنوان.
۴ الف ۷ ش / PIR ۳۵۴۸ ۹۰۰۹/۱ فا ۸
کتابخانه ملی ایران ۱۷۷۵۹-۸۰م

ادوار شعر فارسی

ادوار شعر فارسی

از مشروطیت تا سقوط سلطنت

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی



تهران - ۱۳۸۷



انتشارات سخن
خیابان انقلاب، مقابل دانشگاه تهران، شمارهٔ ۱۳۹۲
تلفن: ۶۴۶۸۹۳۸



ادوار شعر فارسی
تألیف دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
چاپ پنجم ۱۳۸۷
حروفچینی و صفحه‌آرایی: سینانگار
لیتوگرافی: صدف ۸۸۸۳۰۵۳۳
چاپ: چاپخانهٔ مهارت
تیراژ: ۲۲۰۰ نسخه

شابک: ۹-۰۰۳-۳۷۲-۹۶۴ ISBN 964-372-003-9



مرکز پخش: انتشارات علمی، خیابان انقلاب، مقابل درِ بزرگ دانشگاه تهران، شمارهٔ ۱۳۵۸ ، تلفن ۶۴۶۰۶۶۷

بـه دانشجویانِ دانشکدهٔ ادبیّـاتِ دانشگاهِ تـهران

ثُمَّ انقَضَتْ تِلکَ السِنُونَ وَ اَهلُها
فکأنَّها وَ کأنَّهُمْ اَحلامُ
ابو تمّام

And death shall have no dominion.
Dylan Thomas

فهرست

قبل از هر چیز دیگر

«افراطِ در فروتنی، دلیلِ ادّعاست» گویا این سخن را، در کودکی، به نامِ سید جمالِ اسدآبادی خوانده بودم. هرکسی که گفته است راست گفته است و من نمی‌خواهم چندان فروتنی از خود نشان دهم که دلیلِ ادّعا باشد. حقیقتِ امر را می‌گویم: در پروندهٔ قطورِ شعرِ معاصر، برگِ کوچکی سهم من است و به همین دلیل، به گفتهٔ نزارِ قبّانی، نمی‌توانم قاضیِ محکمهٔ شعر معاصر باشم. اما اگر مباحثِ این کتاب، نوعی داوری در بابِ شعر معاصر باشد، این ویژگی را دارد که قاضی در حضورِ جمع، و با زبانی که همهٔ حاضران آن را می‌فهمیده‌اند، و حتماً این فرصت و حق را هم داشته‌اند که در بابِ هرکلمهٔ این داوری از او پرس و جو کنند، به بحث و داوری پرداخته است.

مباحثِ این کتاب، عینِ گفتارهایی است که در کلاس درس، من، برای دانشجویان مطرح کرده‌ام و آنها تا پایانِ سال، هر روز، فرصتِ آن را داشته‌اند که در بابِ هر جزءِ این گفتارها، گوینده را موردِ سؤال و جواب قرار دهند.

صبغهٔ آموزشی و جنبهٔ تعلیمیِ این گفتارها سبب شده است که از

انشابافی و نقدِ روزنامگی در این کتاب خبری نیست و گزاره‌های عاطفی emotive و نقدِ تأثُّری در این گفتارها راه نیافته است. اینها عینِ عباراتی است که بر زبان من جاری شده است و دانشجویان روی نوار آورده‌اند و بعد خودشان آن را، از نوار، به اصطلاح، پیاده کرده‌اند و از آنجاکه عینِ گفتارهای کلاس درس است،گاه، عباراتِ آن بُریده و مُقَطَّع می‌نماید و من نخواستم این ویژگیِ کار را اصلاح کنم. برای من دشوار نبود که این مطالب را با زبانی شُسته رُفته‌تر بازنویسی کنم، امّا نه حوصلهٔ آن را داشتم و نه این کار را می‌پسندم.

مخاطبانِ من، در این گفتارها، دانشجویانِ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاهِ تهران بوده‌اند، دانشجویانی که با من درسهای متعدد از قبیل نقدِ ادبی، عناصرِ شعر، سبک‌شناسی و روشِ تحقیق در ادبیّات را داشته‌اند و غالباً با اصطلاحاتِ مَنْ درآوردیِ نگارنده آشنایی داشته‌اند و طبعاً بسیاری مسائل که ممکن است برای خوانندگانِ این اوراق، مطرح شود، برای آنها مطرح نبوده است. با این‌همه وقتی اوراقِ چاپ شدهٔ این گفتارها را برای غلط‌گیریِ مطبعی می‌خواندم، چیزی که نیاز به توضیح داشته باشد، در آن نیافتم. داوریِ نهایی، البتّه، با خوانندگان است.

آیندهٔ اجتماعی و سیاسی مملکت هر چه باشد، یک چیز مسلّم است و آن این که ما در پایانِ یک دورهٔ تاریخی ایستاده‌ایم. با سقوط نظام سلطنت، هر چه باشد، عصرِ دیگری آغاز شده است. به لحاظِ زمان تقویمی نیز ما در پایانِ یک قرن هجریِ قمری قرار داریم، قرنِ چهاردهم قمری به پایان می‌رسد و تاریخِ ادبیّاتِ ما استمرارِ این زمانِ تقویمی است. پس می‌توان تصوّر کرد که اظهار نظر دربارهٔ شعرِ

فارسی تا مقطعِ زمانیِ سقوطِ سلطنت و پایانِ قرن چهاردهم قمری، امری پذیرفتنی است.

از آنجا که شعرِ معاصر، با تمام تحولاتش، ریشه در شعرِ مشروطیّت دارد، من در گفتگوهایم از آنجا آغاز کرده‌ام و حتّی کمی قبل از مشروطیت را نیز موردِ بحث قرار داده‌ام به عنوانِ نُرم norm و هنجار تا تحوّلات را بتوان بر اساسِ آن نُرم بررسی کرد.

گفتارهای این کتاب، به‌ویژه گفتارِ نخستین که عنوانِ «از مشروطیّت تا سقوطِ سلطنت» را به خود گرفته، در حقیقت طرحِ مختصر ولی نسبتاً منظّمی بوده است از تحوّلاتِ شعرِ فارسی در صد سال اخیر تا دانشجویان، بر اساسِ آن بتوانند راه و روشِ کار را بیاموزند. در فصل دوّم، همان موضوع را با تفاوت‌هایی در دیدگاه، موردِ بحث قرار داده‌ام و فصلِ سوّم جستجویی است برای کشفِ معیارِ ماندن و زوال در ادبیات عصرِ حاضر، با اشاراتی به قُدَما.

فاصلهٔ زمانیِ به‌وجود آمدنِ فصول این کتاب، قریبِ دَه سال است، یعنی آخرین فصل در ۱۳۴۹ و دوّمی در ۱۳۵۲ و اوّلین در ۱۳۵۸ فراهم شده است و بسیار طبیعی است اگر بعضی از مطالبِ این فصول به یکدیگر شباهت داشته باشند، امّا در هر کدام از این گفتارها چشم‌انداز و روش متفاوت بوده است و اگر خواننده‌ای هر سه گفتار را به‌دقّت بخواند، یک موضوع را، از چند دیدگاه، موردِ مطالعه قرار داده است.

روشِ معلّمی من، بر یادداشت و کتاب استوار نیست و در تمام دورهٔ معلّمی کمتر یادداشت و کتابی با خود به کلاس بُرده‌ام. هر چه در ذهنم بوده، همان را، با دانشجویان در میان گذاشته‌ام و آنها خود

یادداشت کرده‌اند یا روی نوار ضبط. و این سه گفتار، در زمینهٔ شعرِ معاصر، حاصلِ یادداشت‌های آنهاست...

تهران، فروردین ۱۳۵۹
ش. ک

آنچه تا اینجا خواندید، بخشِ آغازیِ مقدمهٔ چاپ نخست بود به تاریخِ فروردین ۱۳۵۹.

از اینجا به بعد را **مقدمهٔ چاپ دوّم** فرض کنید: نه کسانی که با تجلیل و احترام از ایشان یاد کرده‌ام، با این کتاب و از رهگذر این‌گونه کتاب‌ها، جاودانه می‌شوند و نه کسانی که حقّاً شاعرند و نامشان در این کتاب نیامده است، از تاریخ ادبیّات حذف خواهند شد. از همهٔ دوستانی که در آن بخش محذوفِ مقدمهٔ چاپ اول، باعث رنجشِ خاطرِ شریفِ ایشان شده بودم و نیز کسانی که به علّتِ تنگنای وقت نامشان در میانِ این حرف‌های عجولانه دیده نمی‌شود، و شایستهٔ یادآوری‌اند، عذرها می‌خواهم و العُذْرُ عِنْدَ کِرامِ الناسِ مَقبُولٌ.

همراه با این کتاب، و شاید هم زودتر از این، کتاب دیگری از من در زمینهٔ شعر معاصر نشر خواهد شد که با دقایق و تفاصیل بیشتری به مسائل شعر فارسی در قرن بیستم پرداخته است. بعضی دوستان اصرار کردند که این سه گفتار هم جزء آن کتاب شود ولی نپذیرفتم. ترجیح دادم که این گفتارها با همین لحنِ شفاهی، استقلالِ خود را حفظ کند.

در اینجا سپاسگزاری می‌کنم از دوستانی که موجودیّت و شکل‌گیری این کتاب رهینِ زحماتِ ایشان است: آقای دکتر یدالله

جلالیِ پَنْدَری از دانشگاهِ یزد و آقای جلال پویان (خلیفه) از آموزش و پرورش همدان که پاکنویسی و تدوین بخشی از این حرف‌ها به همّت ایشان سامان پذیرفته است و در مقدّمهٔ چاپ اوّل به این حقّ ایشان اعتراف شده بود. آقای دکتر مسعود جعفری، از دانشگاه تربیت معلّم تهران، در چاپ دوم زحمات بسیاری را پذیرفته و عملاً تهذیب کتاب را عهده‌دار شده است؛ از این هر سه دوست دانشمند سپاسها دارم و یادآوری می‌کنم که آقای دکتر جعفری نسخه‌ای را که برای خودم نگاه داشته بودم، و در آن غلط‌گیری و اصلاحاتِ مختصری شده بود، اساس تهذیبِ دقیق و نکته‌سنجانهٔ خویش قرار داده است و الحمدُ لله اَوَّلاً و آخراً.

تهران، مهر ۱۳۸۰
ش.ک

ادوار شعر فارسی[1]
از مشروطیت تا سقوط سلطنت

بیشتر قصد من از این بحث یاد دادن یک نوع روش منظم برای داوری در باب شعر دوران اخیر زبان فارسی است، و نه تاریخ ادبیات و یا سبک‌شناسی و غیره. چون آنها به بعضی مقدمات قبلی محتاج است. چیزی که من آن روز برای شما گفتم از روی محاسبه‌ای فی‌المجلس بود، اما بعد در میان یادداشت‌هایی که در آمریکا برای تألیف کتابی در تأثیر ادبیات اروپایی و آمریکایی بر تحولات شعر پارسی تهیه کرده بودم، جدولی را یافتم که منظم‌تر است. نکته‌ای که قبلاً باید یادآوری کنم این است که جناح مترقی شعر فارسی کنونی، یک شعر تقریباً اروپایی است. ممکن است شما این امر را عیب بدانید و غرب‌زدگی تلقی کنید، اما من آن را عیب نمی‌دانم چون این حرکتی است در سراسر جهان که به علت نزدیک شدن مرزهای فرهنگی اقوام، اسالیب شعر دارد به هم نزدیک می‌شود. در هر صورت، آن ادوار

---

۱) از گفتگویی با دانشجویان دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران، بهار ۱۳۵۸.

چنین است:

الف. دورهٔ قبل از مشروطیت

ب. دورهٔ مشروطیت

ج. عصر رضاشاهی (۱۳۲۰-۱۲۹۹)

د. از شهریور ۱۳۲۰ تا کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲

ه. از کودتای ۱۳۳۲ تا حدود ۱۳۴۰

و. از حدود ۱۳۴۰ تا ۱۳۴۹

ز. از ۱۳۴۹ (اوج‌گیری مبارزهٔ مسلحانه) تا ۱۳۵۷ (سقوط سلطنت).

در مطالعهٔ هر دوره، با توجه به این عوامل به آن دوره می‌نگریم:

۱. چهره‌ها

۲. صداها

۳. مسائل اصلی (تم‌ها، درونمایه‌ها)

۴. خصایص تکنیکی

۵. عوامل تغییر:

الف. مؤثرهای فرهنگی

ب. مؤثرهای اجتماعی (= اقتصاسی[1])

این ادوار را به اختصار بررسی خواهیم کرد. بررسی تفصیلی مجال دیگری می‌طلبد. در اینجا فقط «روش» بررسی را نشان می‌دهیم.

منظور از چهره‌ها شعرای طراز اول هر یک از این دوره‌هاست؛ یعنی وقتی که هر دوره را به یاد می‌آوریم چه چهره‌هایی به یاد می‌آید؟ منظور از صداها این است که وقتی به دیوارهٔ زمان گوشمان را می‌خوابانیم چه صداهایی به‌گوش می‌رسد؟ مسائل اصلی، یعنی چه موضوعاتی است که در این دوره بوده و در دورهٔ قبل یا نبوده و یا اگر

---

۱) به جای socioeconomic

بوده احتمالاً به شکل دیگری تلقی می‌شده است و در این دوره با چشم‌انداز دیگری مطرح شده است؟ در حقیقت، معیارهای اصلی حاکم بر شعر از لحاظ تفکر و شناخت و ساختمان فنی چیست؟ منظور از تکنیک آن چیزهایی است که اگر شعر را، ورای معنی، ورای مقصود شاعر و ورای جنبهٔ عاطفی آن در نظر بگیریم، آن چیزها به طور مستقل جدا از معنی شعر قابل بحث‌اند. شعر دارای تصویر، موسیقی، ویژگی‌های زبانی و شکل است که مجموع اینها تکنیک نامیده می‌شود. منظور از عوامل تغییر همهٔ مؤثرهایی است که در تحول زمینه‌های مختلف شعر جای پای آنها را باید تعقیب کنیم. این عوامل تغییر را یک بار به عنوان عوامل اجتماعی تغییر و بار دیگر به عنوان عوامل فرهنگی تغییر مورد بحث قرار می‌دهیم. منظور از عوامل اجتماعی، بیشتر زمینه‌های اقتصاسی (= اقتصادی ـ سیاسی) و تاریخی جامعه است و منظور از عوامل فرهنگی، تأثیر نشر کتاب‌ها و مجله‌ها و بیانیه‌ها و ترجمهٔ ادبیات خارجی است.

الف. دورهٔ قبل از مشروطیت

این دورهٔ اول را که دورهٔ قبل از مشروطیت نام گذاشتیم، به عنوان نُرم و هنجار و به عنوان دورهٔ صفر مورد بحث قرار می‌دهیم تا تحولاتی را که در دوره‌های بعد روی داده، در مقایسه با آن، بهتر بتوانیم توضیح دهیم. در این دوره اسم‌هایی که به یاد انسان می‌آید ـ یعنی چهره‌های برجسته‌اش، هر چند اینها چندان «برجسته» هم نیستند ـ چهره‌های مکرر و زایدی است. در واقع، می‌توان این دوره را «عصر مدیحه‌های مکرر» نام گذاشت. اگر شعر چهره‌هایی مثل صبای کاشانی، سروش

اصفهانی، یغمای جندقی و قاآنی شیرازی را ـ که قلّه‌های ادب منظوم این دوره هستند ـ در نظر بگیریم، شخص مطلع به راحتی می‌تواند از اینها صرف نظر کند و اینها را از تاریخ تکامل شعر فارسی کنار بگذارد، زیرا این شاعران، در حقیقت، کاریکاتور شعرای قرن پنجم و ششم هجری‌اند. مارکس در آغاز هیجدهم برومر لویی بناپارت سخنی از هگل نقل می‌کند بدین مضمون که «همهٔ شخصیت‌ها و حوادث بزرگ تاریخ جهان دوبار ظهور می‌کنند» و مارکس یادآوری می‌کند که هگل فراموش کرده است که در این باره توضیح دهد که این ظهور یک بار به گونهٔ تراژدی است و بار دیگر به گونهٔ مضحکه و کاریکاتور. در شعر فارسی دورهٔ مورد بحث ما نیز این چهره‌هایی که نامشان را بردیم، واقعاً چهره‌های مسخ شده و کاریکاتور شعرای قرون گذشته‌اند؛ مثلاً چه شعر سروش اصفهانی را بخوانیم، چه شعر امیر معزّی را.

اما از لحاظ صدا، می‌توان گفت صداهایی که به گوش می‌رسد طنین صدای عصر غزنوی و سلجوقی است؛ مثلاً یک صدای آن دوره که به گوش می‌رسد این است:

افسر خوارزمشه که سود به کیوان
با سرش آمد بدین مبارک ایوان ...

این نوع اشعار مدحی، تمامی شاهکارهای امثال صبا، سروش، و قاآنی را پر کرده است؛ یعنی مدیحه‌هایی که در قرن پنجم و ششم بر ادبیات درباری زبان پارسی حاکم بوده، همان‌ها بعد از هشتصد سال، تکرار می‌شود. در حقیقت، در این دوره کاریکاتور آنها تکرار می‌شود. گذشته از مدیحه‌ها، اشعار غنایی هم همین حال را دارند؛ مثلاً شعرهایی از نوعِ:

به جانان دردِ دل ناگفته ماند، ای نطق تقریری...

از یغمای جندقی با شعرهای غنایی قرن هفتم و هشتم چه فرقی دارد؟ چنان که می‌بینیم، چهره‌ها تقریباً تکراری هستند و صداها هم صداهای زنگ خوردهٔ آن سوی قرون است که بازتاب یک شعر مدیحه‌ای قرن چهارم یا شعر عاشقانهٔ قرن هفتم را به یاد می‌آورد.

مسائل اصلی‌ای که در شعر این دوره مطرح می‌شود و تقریباً در سراسر شعر این دوره دیده می‌شود، عبارت است از مقدار زیادی مدح و ستایش پادشاهی، خانی یا امیری. اگر تم‌ها و درونمایه‌های حاکم بر شعر این دوره را بررسی کنیم، یک مقدار مدایح تکراری درباری است که حتی از لحاظ «معیار ارزش‌ها» هم تحولی در آن دیده نمی‌شود. منظور از تحول معیار ارزش‌ها این است که اگر شعر فارسی را از رودکی تا بهار مطالعه کنیم و اشعاری را که در مدح و هجو افراد گفته شده است، به لحاظ معیار ارزش‌ها مقوله‌بندی کنیم، می‌بینیم که در یک دوره وقتی بخواهند کسی را ستایش کنند، می‌گویند: «تو انسان نژاده‌ای هستی، تو آدم ایرانی خالصی هستی، تو از نژاد آزادگان هستی.» در دورهٔ بعد اصلاً این معیار از بین می‌رود و می‌گویند: «تو دینداری، تو با دشمنان دین می‌جنگی.» و در دورهٔ دیگر ممدوح را با صفت جود و بخشندگی می‌ستایند و در دوره‌ای دیگر با صفت عدالت او را مدح و با سلب عدالت هجو می‌کنند. چنین است که در هر دوره‌ای معیارهای حاکم بر «ارزش‌ها» تغییر می‌کرده است. از این طریق می‌توان بخشی از جامعه‌شناسی ادبیات فارسی را از رهگذر مطالعهٔ متون ادب پارسی و مدح‌ها و هجوها فراهم آورد؛ یعنی رسیدگی به تحول معیار ارزش‌های حاکم بر جامعه در طول تاریخ.

یک مقدار پند و اندرز بر شعر این دوره حاکم است، اما این پند و اندرزها از نوع همان پند و اندرزهایی است که مثلاً در کتاب جاودان خرد (الحکمة الخالدة) ابن مسکویه آمده است. یعنی انسان دو هزار ساله دارای همان نوع تلقی‌ای از اخلاق و زندگی است که در دورهٔ ساسانی بوده است. حتی نوع پند و اندرزها هم همان نوع پند و اندرزهای جاودان خرد است، با این تفاوت که در متن جاودان خرد و یا السعادة و الاسعاد ابوالحسن عامری، در یک بافت فلسفی و با نوعی ژرف‌اندیشی اجتماعی همراه است و در این آثار، مثل حرف‌های معرکه‌گیران، کلیشه و بی‌تأثیر.

از نظر شاعر این دوره جهان چیزی است ایستا. او هیچ‌گونه تغییری در پیرامون و روابط اجتماعی جهان اطرافش حس نمی‌کند. به نظر او جهان چیز پوینده‌ای نیست. حرکت ــ اگر حرکتی هم وجود داشته باشد ــ در شعر این دوره هیچ انعکاسی ندارد: انسان در مرکز کائنات ایستاده و کائنات همان حرکت بطلمیوسی خود را دارد. به طور کلی، شاعر این دوره از جهان وسیع پیرامونش ــ که داشت یکی از متحول‌ترین ادوار تاریخ بشری را پشت سر می‌گذاشت، یعنی قرن هیجده و نوزده، انقلاب‌های بزرگ اروپا و ... کوچک‌ترین اطلاعی ندارد و به همین دلیل که جهان را ایستاده و ساکن می‌بیند و از اطرافش بی‌خبر است، طبعاً تجارب شخصی‌ای نیز در آثار او وجود ندارد. واقعاً در سراسر شعر این دوره، یک لحظه از لحظه‌های تجربی یک شاعر را نمی‌بینید که خودش برای نخستین بار حاضر شده باشد از پوستهٔ قوانین حاکم بر میراث‌های فکری‌اش بیرون بیاید و برای یک لحظه جهان را با چشم دیگری و دید دیگری ببیند. تجارب شخصی

بر شعر این دوره حاکم نیست و این چیزی است که در دوره‌های بعد می‌بینیم که مثلاً تمام شعر فروغ تجارب شخصی است؛ یعنی ممکن است در یک شعر فروغ، ده لحظهٔ خصوصی تصویر شده باشد که حتی یکی از این لحظه‌ها در مجموعهٔ شعر شاعران عهد قاجار وجود ندارد. این همه شعرای ناشاعر حتی یک لحظهٔ شخصی هم در شعرشان تجربه و ثبت نشده است. مثلاً مرگ و زندگی را در نظر بگیرید: به دلیل این که شاعر این عهد انسانی تماماً سنتی است و تمام معیارهای حاکم بر او دقیقاً معیارهای سنتی چند صد ساله است، مرگ و زندگی برای او چیزی است که با تلقی پیشینیانش تا هزار سال پیش هیچ تفاوتی ندارد.

در حوزهٔ شعرهای عاشقانه هم معشوق این شعرا معشوقی است کلّی. این مسألهٔ لافردیت و کلیت به حدی است که معشوق شعر غنایی این دوره، همان معشوق شعر غنایی دورهٔ سعدی است؛ چنان که معشوق شعر غنایی سعدی نیز همان معشوق شعر غنایی فرخی سیستانی است. اصولاً معشوق شعر غنایی ادب فارسی موجودی است کلی که حتی نمی‌شود تشخیص داد که مرد است یا زن. در اینجا نمی‌خواهیم وارد این بحث شویم که چرا «فردیت» در شعر این دوره وجود ندارد. به هر حال، معشوق موجودی است قدسی و دست نیافتنی و ظالم و جابر و خونخوار که تقریباً نوعی بیماری سادیسم دارد و عاشق هم به بیماری مازوخیسم دچار است. معشوق آزار می‌دهد و عاشق هم آدمی است که از آزار معشوق لذت می‌برد! در تحلیل روانشناسی عشاق شعر فارسی، به خوبی شخصیت آنها دیده می‌شود. تحقیق روانشناسیک معشوق شعر فارسی موضوع جالبی

است و می‌توان دیوان‌های شعر فارسی را از این لحاظ بررسی کرد.

به هر حال، کلیّت معشوق در این دوره نیز مثل دورهٔ قبل است؛ حتی می‌توان گفت که در دورهٔ صفویه معشوق کمی از آن حالت کلیت بیرون می‌آید و دست کم می‌توان اشاره‌ای یافت که مثلاً معشوق چشم سبز دارد یا سیاه. و این خود شکستن آن کلیشهٔ چشم سیاه به عنوان سمبل زیبایی است. البته علت آن هم انتقال شعر فارسی به هند و رفت‌وآمد اروپایی‌های دارای موی بور و چشم زاغ به کمپانی هند شرقی است:

از فرنگی نرگسی تیر نگاهی خورده‌ایم
شمع سبزی بر سر سنگ مزار ما زنید. **(اسیر شهرستانی)**

به هر حال، حتی چهرهٔ کلی معشوق که تقریباً میراث ادبی دوازده قرن پیش از این دوره را در خودش دارد، حتی نسبت به دورهٔ قبل از آن هم، یک نوع رجعت در آن دیده می‌شود. چون شعر دورهٔ صفویه کم کم به طرف فردیت معشوق می‌رفت.

البته اروپایی‌ها تحقیقات زیادی راجع به کلیت و لافردیت معشوق شعر فارسی کرده‌اند و بخش عمده‌ای از این مسأله را به تئوری «انسان کامل» در تصوف برمی‌گردانند و خود آن تئوری «انسان کامل» تصوف را به زمینه‌های قبل از اسلامی قضیه برمی‌گرداند تا مایه‌های اوستایی آن و «انسان نخستین» در تفکر ایرانیان پیش از اسلام و «آذام قذمون» در تفکر باستانی یهود.[1] این که چرا چهرهٔ معشوق کلی است و در هالهٔ قدس فرو رفته، مربوط به تأثیرات تطور

---

۱) تصوف اسلامی و رابطهٔ انسان و خدا، مقالهٔ «انسانِ کامل»

نظریهٔ «انسان کامل» است که تقریباً از آغاز اسلام به مسائل مختلفی آمیخته است و در اینجا فرصت بحث در مورد آن را نداریم. در هر صورت چهرهٔ کلی معشوق یکی از خصلت‌های شعر غنایی زبان فارسی است که در عین حال یکی از ضعف‌ها و نقطه‌های کاستی شعر غنایی این دوره هم به حساب می‌آید.

انسان این دوره، انسانی است گرفتار در حوزهٔ نفوذ قاطع شریعت و اصلاً یک لحظه هم از حوزهٔ نفوذ دین بیرون نیست. آن خصوصیت الحادی که گاهی در تفکر شعرای قدیم تمدن اسلامی مثل ابوالعلاء معرّی و بعضی دیگر از شعرای زندیق مشرب خیّامی دیده می‌شود، در این دوره اصلاً به چشم نمی‌خورد. شعر این دوره در قلمرو قاطع دین است و اگر احتمالاً نوعی الحاد یا تفکر زندقی ـ یعنی خروج از موازین فرمانروایی قاطع شریعت ـ در این دوره ببینیم، آن را نمی‌توان به عنوان «تجدد» به حساب آورد؛ زیرا این در حقیقت، تکرار زندقهٔ امثالِ ابوالعلاء معری و تکرار زندقهٔ متفکران خیامی است؛ البته متفکران خیامی و نه خیام. این خروج از پوستهٔ دین، نه در جهت سیر به طرف تصوف است و نه در جهت سیر به سوی نوعی زندقه و بحران روحی و تشویش، بلکه اگر در شعر این دوره این نوع تفکر را می‌بینیم، به هر حال، این از نوع تجربه‌های شخص گویندهٔ شعر نیست، بلکه چیزی است میراث قرن چهارم، و میراث بزرگ‌ترین زنادقهٔ عصر شکوفایی تمدن اسلامی.

تصوف این دوره نیز تکرار است. در حقیقت، هیچ یک از صوفیهٔ این دوره به یک لحظهٔ صوفیانهٔ جدیدی نرسیده‌اند، حال آن که تصوف حوزهٔ تجربه‌های تازه در زبان و اندیشه است و تکامل تصوف

با تکامل تاریخی زبان تصوف وابستگی کامل دارد. البته درصد اندکی از تجارب شخصی در شعر صوفیانهٔ اواخر این دوره ــ یعنی در شعر حبیب خراسانی ــ دیده می‌شود. او کسی است که یکی از مراجع تقلید تشیع بوده است و این جالب است که یک مرجع تقلید شعر عرفانی بگوید، آن هم شعری که در میان اشعار صوفیانهٔ این عهد یک استثناء باشد. استثناء بودنش نه به خاطر این است که او آیت الله بوده، بلکه پدیده‌ای جدا از تمام این عناوین عارضی است. چون او در بسیاری از غزل‌هایش لحظه‌هایی را ثبت کرده که از نوع لحظه‌های مکرر دیگران نیست. به هر حال، او تحت تأثیر لحظه‌های شخصی خودش شعر گفته است و تصوف او هم از نوع تصوف حاکم بر شعر این دوره نیست. میرزا حبیب خراسانی یکی از بزرگ‌ترین شعرای عارف در طول دورهٔ مغول به این طرف است و می‌توان گفت که از عصر مولانا به بعد یکی از معدود شاعران عرفانی است؛ حتی در شعر شاه نعمت‌الله ولی ماهانی کرمانی هم، با آن خانقاه‌ها و دم و دستگاهش، هیچ لحظه‌ای از تجارب شخصی او مطرح نیست، بلکه شاه نعمت‌الله تکرارکنندهٔ افکار محیی‌الدین ابن عربی و اقمار اوست. یک غزل از نوعِ غزلِ:

امروز امیر در میخانه تویی تو
فریادرس نالهٔ مستانه تویی تو

از حبیب خراسانی بر بسیاری از دیوان‌های شعرای عرفانی بعد از حافظ ترجیح دارد.

منظور من از خصایص تکنیکی، عناصر بسیاری است که حداقل آن عبارت است از: الف. زبان ب. موسیقی ج. تخیل د. شکل و فرم

(می‌توانیم شکل را به معنی سنتی قوالب شعری بگیریم و فرم را به معنی عام آن که شامل همهٔ تناسب‌ها و هماهنگی‌ها و ارتباط‌های پنهانی اجزای یک کل نسبت به یکدیگر باشد.) البته این عناصر، خود، اجزاء و تفاصیل بسیاری دارد که بعداً راجع به آنها صحبت می‌کنیم.

این دوره از لحاظ خصائص تکنیکی اصلاً قابل توجه نیست. به عنوان یک اصل این نکته را فراموش نکنیم که محور همهٔ تحولات شعر «زبان و روابط اجزای زبان» است. این همان چیزی است که در شعر فروغ هست و در شعر یغمای جندقی ـ مثلاً ـ نیست. چون «زبان» چیزی جز «ذهن» نیست و «ذهن» چیزی جز «زبان» نیست. وقتی که زبان شاعر تکراری است، جهان‌بینی او هم تکراری است. آنهایی که تصور می‌کنند با زبان فرخی سیستانی یا با زبان سعدی شیرازی می‌توان، در این عصر، تجارب انسان عصر ما را تصویر کرد، به دلایل صددرصد علمیِ علم دلالت جدید[1] حرفشان پوچ و بی‌معنی است. انسان چیزی نیست جز «زبان» و همهٔ خلاقیت‌های ادبی جهان فقط و فقط در حوزهٔ «زبان» است و عوامل اقتصادی عواملی هستند که آن را تغییر می‌دهند. آن سخن ویتگنشتاین، از فلاسفهٔ طراز اول قرن بیستم، را از یاد نبریم که گفت «محدودهٔ زبان من، محدودهٔ جهان من است.» هر کس هر قدر گسترش زبانی داشته باشد، به همان اندازه دارای جهان‌بینی وسیع‌تری است. چون از لحاظ علمی زبان و فکر دو روی یک سکه‌اند، پس اگر کسی تلقی

---

۱) semantics

درست و علمی از علم دلالت جدید داشته باشد، هیچ‌وقت نمی‌گوید من فکر خوبی دارم اما نمی‌توانم آن را بیان کنم. تازه باید توجه داشته باشیم که زبان پدیدهٔ بسیار پیچیده‌ای است که ما فقط صرف و نحو و واژگان را از آن به یاد می‌آوریم، در صورتی که در این چشم‌انداز تمامی عواملی که بتوانند نقش دِلالی semantic داشته باشند ــ از لایه‌های معنایی مختلف در یک جمله یا یک واژه بگیرید تا ساختمان یک اسطوره یا رمز ــ همه در قلمرو زبان به معنی عام قرار می‌گیرند.

پس اگر ما از شاعری که تفکر دربستهٔ قرون وسطایی دارد و چهرهٔ او از لحاظ عوامل اجتماعی و تاریخی، تکرار چهره‌های فرسودهٔ قرون و اعصار گذشته است، توقع داشته باشیم که این انسان زبان نوی داشته باشد، توقع ما بیهوده است! چون تجدد زبان در پروسهٔ عمل و در زندگی به وجود می‌آید. وقتی زندگی جامعه‌ای ایستا و مرده باشد، طبعاً در آن جامعه زبان هم مرده و ایستاست.

زبان از نظر واژگان ــ یعنی لغات ــ به دو گروه تقسیم می‌شود: الف. مفردات ب. ترکیبات. اما در هیچ یک از اینها کوچک‌ترین تحولی در این دوره دیده نمی‌شود. در سراسر دیوان صبای کاشانی و یغمای جندقی ما نه لغتی نو می‌بینیم که شاعر جسارت کرده باشد آن را داخل شعر کند، و نه ترکیب تازه‌ای از نوع ترکیبات شعر خاقانی شروانی. توجه داشته باشید که سی درصد ترکیبات شعر خاقانی و نظامی و شعرای سبک هندی از خودشان شروع شده است.

ترکیب، یک خصلت زبانی است که از دو کلمه‌ای که دارای معنی جداگانه‌ای هستند، معنی جدیدی می‌سازد:

شیرآهنکوه‌مردی از این‌گونه عاشق
میدان سرنوشت
به پاشنهٔ آشیل درنوشت ..

شیرآهنکوه‌مرد یعنی مردی که خصلت شیر در او هست، خصلت آهن در او هست و خصلت کوه دارد؛ حال آن‌که شیر حیوانی است که در جنگل است و آهن، گوشه‌ای دیگر و کوه هم طرفی دیگر. جمع شدن اینهاست که معنی جدیدی می‌سازد، اما این را به زبان انگلیسی شاید نشود عیناً ترجمه کرد و مسلماً به زبان‌های سامی مثل عربی نمی‌شود ترجمه کرد، چون اصلاً قدرت ترکیبی ندارند.

در شعر این دوره، نه تنها مفردات تازه‌ای دیده نمی‌شود(مثلاً شاعری همت کرده باشد و «پوزار» را به کار برده باشد. «پوزار» کلمه‌ای است که اگر گردن قاآنی را می‌زدند محال بود آن را به کار ببرد، اما شاملو آن را در «سرود برای مرد روشن که به سایه رفت»، به این زیبایی، به کار برده است:

... بر پرت افتاده‌ترین راه‌ها
پوزار کشیده بود.)

بلکه اگر در حوزهٔ واژگان بخواهیم شعر این دوره را تحلیل و داوری کنیم، تقریباً حتی نسبت به عصر صفویه هم عقب افتاده است و برگشت به عقب کرده است، چون شعر عصر صفوی به مراتب ــ چه از لحاظ واژگان و چه از لحاظ ترکیبات ــ غنی‌تر و سرشارتر است. تنها نکتهٔ متمایز در حوزهٔ واژگانِ شعر فارسی عصر قاجاری این است که در شعر این دوره تمایل به دساتیریات رواج یافته است. گویا فرصت گفته:

فری بر فراتین فرویده‌اش
خهی چامه‌های اپرخیده‌اش

این تأثیرپذیری از فرهنگ دساتیر، صرف نظر از ادیب الممالک و دیگرانی که افراط می کنند، در شعر حبیب خراسانی و ادیب نیشابوری هم دیده می‌شود.

نحو زبان شعر این دوره همان نحو زبان شعر دورهٔ غزنوی و سلجوقی است. شاعران این دوره ساخت‌های از پیش آمادهٔ نحو زبان سلجوقی و غزنوی را بی‌آن‌که دربارهٔ آنها کوچک‌ترین تأملی داشته باشند، در حافظه‌های خود انبارکرده‌اند و عیناً تقلید می‌کنند. حال آن که در زبان فارسی امکان جابه‌جاکردن عناصر یک جمله بسیار است و از این لحاظ انعطاف زیادی دارد. یکی از امکانات وسیع زبان فارسی، آزادی انتخاب جای اجزای نحوی یک جمله است، به خصوص وقتی که جمله پیچ در پیچ می‌شود و دارای اجزای متعدد و متنوعی است. مقایسهٔ نحو تاریخ بیهقی با مقامات حمیدی این نکته را کاملاً نشان می‌دهد. به هر حال، شاعران این دوره در قلمرو نحو زبان نیز، در حقیقت، همان هستند که شاعر قرن پنجم و ششم هجری بود.

به لحاظ موسیقی ـ شاخه‌های مختلف موسیقی شعر ـ شعر این دوره هیچ‌گونه تشخصی ندارد. تنها موردی که باید اشاره کنیم، صفای اصفهانی است که سعی کرده در حوزهٔ موسیقی عروضی شعر تغییراتی بدهد، اما نه تغییراتی که اختراع خودش باشد، بلکه هنجارها و نُرم‌های مکرر عروض حاکم بر شعر آن دوره را کنار گذاشته و از چیزهایی استفاده کرده که کمتر مورد استفادهٔ دیگران بوده است. این امتیاز را به او و قاآنی شیرازی می‌شود داد. قاآنی هم از آهنگ‌ها و

ریتم‌های تند و ضربی استفاده کرده؛ وزن‌هایی که معمولاً در اشعار قبل از او کمتر مورد استفاده بوده است.

در این دوره تخیل با تمام اجزایی که دارد همان تخیل قرن پنجم و ششم است و کوچک‌ترین انحرافی از مبدأ ندارد. مسألهٔ شکل نیز همان است.

عوامل اجتماعیِ شکل‌گیری ادبیات این دوره در ایستایی و سکون کامل خلاصه می‌شود. جلال‌الدین مولوی محصول دوران شکفتگی یک تمدن است. او در تمام جهان عصر خودش بی‌همتا بوده است. اگر متفکران قرن سیزدهم میلادی را در سراسر جهان مورد بررسی قرار دهیم، سهم مولانا در مقیاسِ بین‌المللی عصرش، سهم گسترده‌ای است. با مرگ او و پایان عصر او، تمدن اسلامی محتضر می‌شود و در تمدن محتضر، از غول‌های تفکر و اندیشه، به اصطلاح امروز، دیگر خبری نیست. در زمینهٔ علم هم همین طور است. در قرن ده و یازده میلادی ابوریحان بیرونی، نه فقط در قلمرو اسلام یا آسیا بلکه در معیار جهانی، یک عالم طراز اول است.

در این دورهٔ مورد بحث ما کوچک‌ترین رمقی برای این تمدن بیمار و محتضر باقی نمانده است. ایستایی و سکونی که در زمینهٔ اجتماعی و اقتصادی مملکت ما بود، بر ادبیات نیز تأثیر گذاشت. علتش را می‌توان فئودالیسم عصر قاجاری دانست یا چیز دیگر. به هر حال، نظام ایستای مرده‌ای که روابط خودش را با زمینه‌های تفکر و اندیشهٔ جهان قطع کرده است، یا بهتر بگویم، رابطه‌ای اصلاً برقرار نکرده تا قطع کند، در حقیقت، تکرارِ تکرارِ قرون محتضر تمدن اسلامی است. در جامعه‌ای که روابط اجتماعی و اقتصادی‌اش بسیار پیچیده است،

به سختی می‌توان ساخت و ساختارهای ادبی حاصل از آن را بر آن زمینه‌های پیچیده منطبق کرد. کسانی که کلیاتی راجع به ادبیات و کلیاتی راجع به جامعه‌شناسی و اقتصاد می‌گویند اما انطباق این دو را بر همدیگر از یاد می‌برند، کارشان کاغذ سیاه کردن است! باید کاری کرد مثل کارهای لوکاچ و گلدمن در اروپا و حداقل اسکارپیت در آمریکا و فرانسه.

عوامل فرهنگی تغییر، بیش و کم، در پایان عصر قاجاری وجود داشته است. نمی‌شود منکر بعضی از ترجمه‌های آثار اروپایی در زمینهٔ علوم ساده ـ مثل علم تشریح و جغرافیای علمی ـ شد. عوامل فرهنگی به صورت خیلی ضعیفی در عصر مورد بحث ما بوده است. یعنی می‌توان آثاری از آشنایی روشنفکران ایرانی را با آنچه در جهان پیرامون آنها می‌گذشته است، پیدا کرد. از قبیل اطلاعاتی در باب کمپانی هند شرقی، پیشرفت‌های علمی اروپایی‌ها و ... . اینها در کتاب‌هایی هم که به صورت خیلی ساده ترجمه شد، نمودار است. سنّت زمان امیرکبیر و قائم مقام اگر ادامه پیدا می‌کرد ای بسا ژاپن دیگری ظهور می‌کرد.

به عنوان ضابطه این را باید دانست که عوامل فرهنگی هیچ وقت تأثیر سریع روی ادبیات نمی‌گذارند. یک کتاب جامعه‌شناسی یا اقتصاد یا رمان که الآن ترجمه می‌شود، اثر فوری این ترجمه بر روی ادبیات اثری طبیعی نیست؛ یعنی اگر کسی از آن تقلید کرد، این تقلید، جذب واقعی فرهنگ نیست. بعضی افراد که شعر ترجمه شدهٔ فرنگی و یا رمان ترجمه شدهٔ فرنگی را عیناً تقلید می‌کنند و چیزی شبیه آن به وجود می‌آورند، این جذب فرهنگی نیست. جذب فرهنگی آن است

که جامعه روح آن اثر ترجمه شده را با تغییراتی جذب کند و نویسنده و شاعر آن را از جامعه بگیرند، نه اینکه عیناً آن را تقلید کنند. فرق است بین تقلید نابه‌موقع یک فرم ادبی در یک جامعه، و ریشه دواندن آن فرم ادبی در جامعه. باید مقداری از عوامل فرهنگی در جامعه جذب شود تا ما رمانی از نوع یولی‌سیس داشته باشیم. پس اگر می‌گوییم که جامعهٔ آن دوره آشنایی‌ای با زمینه‌های فرهنگی اروپایی داشته است، نباید انتظار داشت که این آشنایی در شعر قاآنی و سروش تأثیر کند و منعکس شود. همیشه تأثیر پذیرفتن شعر و ادبیات و هنر از عوامل بیگانه خیلی دیر حاصل می‌شود؛ مثلاً نمی‌توان تأثیر ترجمهٔ کنت مونت کریستو را فوراً بر روی آثار ادبی آن دوره دید. همچنان که در دورهٔ بعد «مانیفست» فلان شاعر اروپایی در ۱۳۲۰ منتشر می‌شود، اما تأثیرات آن را در دورهٔ سوم و چهارم بحث‌مان ـ یعنی مدت‌ها بعد از جنگ جهانی دوم ـ به صورت شبحی از آن و رنگ نامریی‌ای از آن بر روی کارهای بعضی از شعرا می‌بینیم. پس تصور نکنید باگرفتن سریع ترجمهٔ چند رمان یا کتاب علمی و فلسفی، تفکر فلسفی و ادبی و شعری یک جامعه بلافاصله تغییر می‌کند. این ترجمه‌ها به عنوان بارورشدن از سرچشمه‌های فکری، اثر خود را می‌کند؛ اما خیلی خیلی دیر و خیلی خیلی کم‌رنگ. پس عوامل اجتماعی تغییر و عوامل فرهنگی تغییر خیلی کم قدرت‌تر از این بودند که بتوانند روی تفکر شاعران و ادیبان این دوره اثری بگذارند؛ اثری که آن اثر امروز برای ما دارای ارزشی باشد و بتوانیم به بررسی و تحلیل آن بپردازیم.

ب. دورهٔ مشروطیت

چهره‌ها: شیبانی، قائم‌مقام، بهار، ایرج میرزا، ادیب پیشاوری، ادیب نیشابوری، ادیب الممالک، دهخدا، سیداشرف (نسیم شمال)، عارف، میرزادهٔ عشقی، لاهوتی، فرخی.

صداها: اگر کسی الآن به آن هیاهو گوش دهد، این صداها به گوشش می‌رسد:

ای خطّهٔ ایرانِ مِهین ای وطن من
ای گشته به مهر تو عجین جان و تن من ...

یا:

بر سردر کاروان‌سرایی
تصویر زنی به گچ کشیدند ...

یا:

ای مرغ سحر چو این شب تار
بگذاشت زسر سیاهکاری ...

و یا:

تا چند کشی نعره که قانونِ خدا کو؟
گوشِ شنوا کو؟
آن کس که دهد گوش به عرضِ فقرا کو؟
گوشِ شنوا کو؟

صدای اصلی مشروطیت، بیشتر، یا میهن‌پرستی است یا انتقاد اجتماعی. و این صدا بیشتر در شعر ایرج و بهار دیده می‌شود؛ بهار از لحاظ میهن‌پرستی (البته میهن‌پرستی از چشم‌اندازی غیر چپ‌گرایانه که با میهن‌پرستی لاهوتی فرق دارد) و ایرج به عنوان یک بورژوای اشرافی منتقد روابط اجتماعی. بعد ازگذشت چندین دهه، من گوشم را که به دیوار مشروطیت می‌گذارم، دو صدا را می‌شنوم: صدای بهار

(و بالطبع عارف قزوینی و میرزادهٔ عشقی) و صدای ایرج، که البته صداهای دیگر داخل این دو صدا می‌شوند و در درون این دو صدا جای می‌گیرند.

درونمایه‌های شعر مشروطه، در قیاس با دورهٔ قبل، مسائلی است از قبیل: آزادی، وطن، زن، غرب و صنعت غرب، انتقادهای اجتماعی و تا حد زیادی دوری از نفوذ دین، فقدان تصوف و باز هم کلیت معشوق در آثار غنایی. البته شعر غنایی به معنی عاشقانه نُرم و هنجارِ طبیعی ادبیات مشروطه نیست.

سخن از آزادی و این کلمه را گفتن با مشروطیت شروع می‌شود. قبل از مشروطه، مفهوم آزادی که مترادف دموکراسی غربی است، به هیچ‌وجه وجود نداشت. آزادی ــ به معنای دموکراسی غربی ــ با مشروطیت آغاز می‌گردد و این تفکر حاصل انقلاب کبیر فرانسه (بعد از ۱۷۸۹) و انقلاب صنعتی انگلستان (از حدود ۱۷۵۰ به بعد) و پی‌آمدهای آن است. برای ملل قدیم کلمهٔ آزادی به مفهوم دموکراسی نبوده است. مثلاً منظور مسعود سعد سلمان از آزادی، رهایی از زندان «نای» است نه چیز دیگر. شعر این دوره پر از کلمهٔ آزادی به معنای جدید آن است:

با شه ایران زآزادی سخن گفتن خطاست
کار ایران با خداست.

اگر دو نهنگ بزرگ از شط شعر بهار بخواهیم صید کنیم، یکی مسألهٔ «وطن» است و دیگری «آزادی.» بهترین ستایش‌ها از آزادی (در همان چشم‌انداز بورژوایی قضیه) در آثار بهار وجود دارد و زیباترین ستایش‌ها از مفهوم وطن، باز هم در دیوان او به چشم می‌خورد. بهار

به سبب آگاهی نسبتاً وسیعی که از گذشتهٔ ایران داشت و به علت هیجان و شیفتگی عاطفی‌ای که نسبت به گذشتهٔ ایران در او بود، بهترین مدیحه‌سرای «آزادی» و «وطن» ـ در بافت بورژوایی آن ـ است؛ وطن‌پرستی در حد اعلای آن، نه شوونیزم[۱] گاهگاهیِ دورهٔ رضاشاهی.

گفتیم که در شعر این دوره، درکنار مسألهٔ «آزادی»، مسألهٔ «وطن» مطرح است. باید یادآوری کنیم که در این عهد دو نوع تلقی از وطن مطرح است[۲] که در بحث از دورهٔ بعد بررسی خواهد شد.

تلقی قدما از وطن به هیچ‌وجه همانند تلقی‌ای نیست که ما بعد از انقلاب کبیر فرانسه از وطن داریم. وطن برای مسلمانان یا دهی و شهری بوده که در آن متولد شده بودند یا همهٔ عالم اسلامی، که نمونهٔ خوب آن در اقبال لاهوری دیده می‌شود. به نظر من اقبال لاهوری بهترین تصویرکنندهٔ انترناسیونالیسم و جهانْ‌وطنی اسلامی است:

از عراق و روم و ایرانیم ما
شبنم یک صبح خندانیم ما ...
چون نگه نور دو چشمیم و یکیم ...

این انترناسیونالیسم بدون شعار و با بینشی شاعرانه بیان شده است. اصولاً بینش جامعهٔ اسلامی انترناسیونالیستی است و در اصالت و صحت حدیث‌هایی چون «حب الوطن من الایمان» جای شک است. به هر حال، یکی از تم‌ها و درونمایه‌های اصلی شعر این

---

۱) chauvinism

۲) مفهوم وطن از مشروطه آغاز می‌شود. مراجعه شود به مقالهٔ «تلقی قدما از وطن» در مجلهٔ الفبا ج ۱ (۱۳۵۲): ۱-۲۵ نوشتهٔ شفیعی کدکنی.

دوره تم وطن است و این مفهوم صرفاً با ادبیات این دوره آغاز می‌شود.

یکی دیگر از ویژگی‌های موضوعی شعر این دوره ظهور ادبیات کارگری است که خود می‌تواند موضوع تحقیقی جداگانه قرار گیرد. از نخستین سال‌های ظهور فکر مشروطه‌خواهی، ادبیات کارگری در قلمرو شعر ایران تولد یافت. در روزنامه‌های آن دوره، جای جای، مزدک‌گرایی و ادبیات بلشویکی را می‌توان به چشم دید؛ از عشقی که در ۱۳۳۵ هـ. ق. می‌گوید:

بر نیکی رسم مزدک آگاه منم
و آن کس که بود رهبر این راه منم
پیغمبر دین و آدمیت، اوّل
حقّا که بود مزدک و آنگاه منم

و از عارف که در ۱۳۳۷ هـ.ق. می‌گوید:

عارف اگر کهنه شد ترانهٔ مزدک
نغمه‌ای از نو علاوه کن تو به طنبور

تا بعضی روزنامه‌ها که ویژهٔ مسائل کارگری بوده است، از قبیل: روزنامهٔ آموزگار (مدیر مسئول محمد تقی، مطبعهٔ سعادت رشت) که در ۱۳۲۰ قمری نشر می‌شده است. این روزنامه در سرمقالهٔ شمارهٔ اول تحت عنوان «رنجبر کیست؟» به تحلیل مفهوم استثمار و طبقهٔ بهره کش پرداخته و به زبان بسیار ساده‌ای به بازگو کردن مبارزهٔ طبقاتی پرداخته است. این روزنامه در هر شماره مقداری ادبیات کارگری دارد از قبیل:

ای رنجبران بی‌بصری تا کی و تا چند؟

غفلت ز حقوق بشری تا کی و تا چند؟
آخر به تفکر نظری سوی اجانب
ز اوضاع جهان بی‌خبری تا کی و تا چند؟

و در شمارهٔ دوم «دمکرات» را به «رنجبر» ترجمه کرده و مرامنامهٔ فرقهٔ دمکرات را نقل می‌کند. از نمونه‌های «ادبیات رنجبر» در این روزنامه شعری است با ردیف «رنجبر» که در آن تمام شخصیت‌های بزرگ تاریخ از آدم تا... همه را رنجبر می‌شمارد:

یاسر و سلمان و مقداد و اباذر رنجبر

البته بگذریم از شعرهای کارگری ابوالقاسم لاهوتی که در همین سال‌ها، گاه در ایران و گاه در خارج ایران، در قلمرو مسائل کارگری سروده شده است و رساترین صدای ادبیات کارگری را تشکیل می‌دهد. لاهوتی قبل از خروج از ایران هم شعرهای کارگری بسیار دارد از قبیل:

ای رنجبر سیاه‌طالع
بیچارهٔ پابرهنه زارع

که در ۱۹۰۹ در تهران سروده است[1] و شعر: «شنیدم کارگر با کارفرما...» که در ۱۹۱۹ سروده و گویا به شعر «کارگر و کارفرما»ی ایرج نظر دارد.

مسألهٔ دیگری که باز از درون همین مسائل بیرون می‌آید و بی‌سابقه است، مسألهٔ زن و تعلیم و تربیت اوست. امروز شما خیلی راحت کنار همدیگر نشسته‌اید و ظاهراً هیچ اشکال فنی هم وجود ندارد ولی اگر در اعماق بروید، هنوز در جامعهٔ ما کسانی هستند که

---

۱) در چاپ تبریز دیوان او، اشتباهاً ۱۳۰۹ ثبت شده است.

متأسفانه به زبان دین می‌گویند که به زن نباید بیشتر از خواندن قرآن یاد داد و خط نوشتن را اصلاً نباید یاد داد چون باعث انحراف او می‌شود! در صورتی که در اسلام چنین نیست. اگر کتاب التحبیر سمعانی را نگاه کنیم، و این کتابی است که در قبل از ششصد هجری نوشته شده و عبارت است از زندگینامهٔ مشایخِ اجازهٔ سمعانی، یعنی مشایخِ حدیث او در قرن ششم هجری ـ در آنجا می‌بینیم که فقط در نیشابور چه مقدار زن مجتهد وجود دارد که سمعانی نزد آنها حدیث آموخته و از آنها اجازهٔ روایت حدیث دارد. اسم‌های آنها هم غالباً اسامی خالص ایرانی است؛ از قبیل: گوهرناز، گوهر، حورستی، خجسته، دُردانه، ست‌آزرمیه و ست‌ناز.

وقتی تمدنی می‌میرد و محتضر می‌شود همهٔ چیزهایی که در اصل آن تمدن بوده از بین می‌رود و زوائدی جایش را می‌گیرد. پس مسألهٔ سوادآموزی زن و آزادی زن چیزی نیست که اخیراً بر جامعهٔ اسلامی تحمیل شده باشد. ولی، به هر حال، بحث بر سر این مسأله به عنوان یک مسألهٔ اجتماعی با مشروطیت آغاز می‌شود. مسائلی که دربارهٔ زن در شعر ایرج و بهار و پروین آمده پیش از آن نبوده است. این مسألهٔ زن و تعلیم و تربیت او با مشروطه شروع می‌شود و یکی از درونمایه‌های اصلی شعر این دوره را تشکیل می‌دهد و در ادبیات قبل انعکاس آن اصلاً وجود ندارد.

مسألهٔ دیگر توجه به صنعت غرب است که روشنفکران و شعرا می‌گویند باید رفت و صنعت غرب را گرفت. این موضوع از درونمایه‌های شعر این دوره است که در زمینهٔ فکری و فرهنگی جامعهٔ این عصر شروع می‌شود و بعد از آن در شعر انعکاس پیدا

می‌کند که البته ابتدا این تأثیرپذیری کم‌رنگ است و بعداً کم‌کم پررنگ می‌شود.

در هر صورت، اینها در شعر تأثیر می‌گذارد، اما این که این انعکاس قوی نیست، آن مسألهٔ دیگری است. مثلاً بهار شعر «لزن» را در سوئیس می‌سراید و از غرب کمترین تأثیر را می‌گیرد، اما فروغ همهٔ زندگی‌اش و شعرش نشانهٔ پررنگ این تأثیر است؛ مثلاً وقتی می‌گوید: «سیب را چیدیم»، این نهایت جذب فرهنگ غربی است چون میوهٔ ممنوعه در عالم اسلامی «گندم» است، نه «سیب.»

یکی دیگر از مسائل این دوره فقدان تصوف و کلیت معشوق است که هنوز حاکم بر شعر غنایی است.

خصایص تکنیکی این دوره به طور کامل تغییراتی پیدا کرده است. زبان شعر مشروطه، اندک اندک، به زبان کوچه نزدیک می‌شود؛ چه از لحاظ نَحو و چه از لحاظ صرف، یعنی واژگان. زبان شعر مشروطیت واژگان اروپایی را هم کم‌کم به خودش راه می‌دهد، اما بعضی‌ها ادا در می‌آورند و کلمات خارجی را بی آن که نیازی به آنها داشته باشند در شعر می‌چپانند، لیکن بعضی‌ها آن را با اعتدال به کار می‌برند. فی‌المثل میرزا ابوطالب اصفهانی، نویسندهٔ مسیرِ طالبی، «چیز»هایی منظوم کرده و مقدار زیادی کلمات فرنگی را با تکلف بسیار در آثار منظوم و سست خود گنجانده است. اما باید توجه داشت که جذب یک چیز جدا از تحمیل آن چیز است. اصولاً خلاقیت هنری چیزی است که تحمیل‌پذیر نیست.

زبان شعر این دوره، اندک اندک، به دلایلی، به زبان کوچه نزدیک شده است. مقایسهٔ شعر سید اشرف با سروش اصفهانی کاملاً نشان

می‌دهد که درصد قابل ملاحظه‌ای از واژگان شعر سید اشرف برگرفته از زبان کوچه است.

تخیلِ شعرِ مشروطیت، جز در یکی دو نفر، اصلاً تغییر نکرده؛ مثلاً در شعر عشقی نمونه‌های تخیل تازه را می‌بینیم. نمونهٔ موفق تحول در تخیل، میرزادهٔ عشقی است که در «سه تابلو مریم» او نمونهٔ کامل آن دیده می‌شود. این تحول در ایرج میرزا هم گه‌گاه به چشم می‌خورد، ولی با احتیاط و محافظه‌کاری بیشتر.

فرم شعر مشروطه از فرم‌های تثبیت شدهٔ کلاسیک، بیش و کم، فاصله می‌گیرد و با این که بزرگ‌ترین شاعر این دوره، یعنی بهار، یک کلاسیک برجسته است و هنرش در تقلید اسالیب قدماست، اما سیداشرف و عارف قزوینی و میرزادهٔ عشقی در فرم، بیش و کم، دست برده‌اند. به هر حال، فرم و قالب شعر مشروطه، تا حد زیادی، متفاوت از شعر قبل از مشروطه است.

عوامل تغییر: هنوز جامعه‌شناسان و علمای تاریخ در باب این‌که انقلاب مشروطیت چه نوع انقلابی است به توافق نرسیده‌اند. بعضی در استعمال کلمهٔ انقلاب در مورد مشروطیت تردید دارند و بعضی که آن را انقلاب می‌خوانند در باب کیفیت و مشخصات آن و این‌که چه طبقه‌ای در برابر چه طبقاتی قرار داشته به نتیجهٔ قاطع نرسیده‌اند. آنچه مسلم است این است که در سال‌های پیدایش این حرکت، جامعهٔ ایرانی، به لحاظ بعضی فرآورده‌های تولیدی و رشد بعضی کارخانه‌های خیلی ساده، از آن شکلِ صددرصد فئودالی، کم و بیش، تغییراتی کرده بود و می‌توان گفت ساخت فئودالیِ مطلق اندکی ترک برداشته بوده است و به همین مناسبت در حوزهٔ مخاطبان ادبیات و

شعر تغییرات مختصری روی داده است.

از لحاظ فرهنگی، روزنامه‌ها، مجله‌ها و ترجمه‌های آثاری که از عصر عباس میرزا شروع شده بود ـ و در دورهٔ ناصرالدین شاه هم نهضت ترجمه‌های خوب نضج گرفت ـ بر روی این تحولاتی که به اختصار از آن صحبت کردیم اثر گذاشته است. البته تأثیر عوامل فرهنگی روشن‌تر است تا عوامل اقتصادی و اجتماعی.

زبان شعر این دوره به زبان کوچه و بازار ـ دست کم در گروهی از شاعران، مثل سیداشرف، عارف و عشقی ـ نزدیک می‌شود. اما اینها شاعران کم‌سوادی بودند و شعرشان پر از غلط‌های دستوری است. ـ البته عشقی شاعر با استعدادی است و اگر مطالعهٔ بیشتری می‌کرد، به دلیل استعداد سنت‌شکنی که داشت می‌توانست خیلی از کارهای نیما را قبل از نیما انجام دهد، ولی افسوس که در دورهٔ بحرانی‌ای زندگی می‌کرد و عاقبت عمرش هم وفا نکرد ـ به هر حال، چون عارف و عشقی می‌خواستند سنتزی بین زبان ادب و عامه ایجاد کنند، به همین دلیل، زبان‌شان پر از غلط‌های دستوری است. ولی سیداشرف به علت این که خالصاً عامیانه است، کمتر اشتباه دستوری دارد، چون عامه وقتی که به زبان خودشان حرف می‌زنند اشتباه نمی‌کنند. اگر به آدم عامی‌ای بگوییم نامه‌ای را تقریر کند و ما بنویسیم، می‌بینیم که چون سنتزی بین زبان خودش و غیرخودش به وجود می‌آید غالباً اشتباه می‌کند، در صورتی که همین شخص چندین ساعت برای شما صحبت می‌کند و کوچک‌ترین خطای گرامری در زبانش دیده نمی‌شود، اما تا بخواهد رسمی صحبت کند اشتباه می‌کند به دلیل این که این دو نوع زبان یکی قالب تفکر اوست و

دیگری اکتسابی است. وقتی با آن زبان اکتسابی می‌خواهد صحبت کند فوراً اشتباه می‌کند. عارف و عشقی چون می‌خواستند سنتزی از زبان عامه و زبان ادب به وجود آورند، این نقص در دیوان‌شان دیده می‌شود. به این نمونه‌های فاحش غلط دستوری در شعر عارف و عشقی نگاه کنید:

عارف:

خدا خراب کند آن کسی که مملکتی
برای منفعت خویش خوان یغما کرد

عشقی:

طبع من مسئول تاریخ است ساکت مانم ار
هان به وجدانم مرا تاریخ مدیون می‌کند

که گمان نمی‌کنم نیازی به توضیح داشته باشد. حق داشت ملک‌الشعرا که می‌گفت: «عارف و عشقی عوام.»

اگر بخواهیم عوامل اجتماعی و عوامل فرهنگی این تحولات را ــ چه در زمینهٔ درونمایه‌های شعری و چه در زمینهٔ خصایص تکنیکی ــ مورد بحث قرار دهیم، آنچه مسلم است خیلی راحت می‌توان جای پای آشنایی با تمدن مغرب زمین را، ولو به صورت خام، در شعر مشروطه دید. تفکر شعر مشروطه، تفکری سنتی نیست. وقتی که عشقی می‌گوید:

قصهٔ آدم و حوا همه وهم است و دروغ
نسل میمونم و افسانه بود از خاکم ...

این نوع الحاد چیزی نیست که حاصل تفکر سنتی ادبا باشد، بلکه به سبب آشنایی او با زبان فرانسه و خواندن کتاب‌های فرنگی ــ و احتمالاً بنیاد انواع داروین ــ است؛ چنان که در جای دیگر می‌گوید:

کاش همچون پدران لخت به جنگل بودم...

این نوع الحاد که تقریباً در آثار او و حتی در آثار عارف و به صورت شک‌آمیزش، حتی در آثار بهار و دیگر و دیگران می‌بینیم؛ اینها نتیجهٔ قاطع تماس فکری با غرب است، هر چند این تماس، بسیار کم‌رنگ و سطحی است و هنوز جذب عاطفی نشده، بلکه جذب فکر است در سطح بسیار ابتدایی یادگیری یک زمینهٔ اندیشگی.

چنان که قبلاً نیز اشاره شد نشر روزنامه‌ها و مجلات هم در این دوره خیلی مهم است و شایسته است مستقلاً و به تفصیل مورد بررسی قرار گیرد.

تغییرات اجتماعی: به طور کلی تغییراتی در ساخت اجتماعی ـ چه از لحاظ تولید و مصرف و چه از لحاظ آشنایی با بعضی از مسائل مربوط به زندگی جدید ـ به صورت کند و کم‌رنگ در این دوره وجود داشته است و من پرهیز دارم از این‌که در چنین موضوع بسیار پیچیده‌ای داخل شوم و از انشابافی هم پرهیز دارم. هستند کسانی که جدول ضرب «وجه تولید» و «زیربنا و روبنا» را بهتر از جدول ضرب فیثاغورث از حفظ دارند و فوراً تحلیل‌های علمی از تحولات هنری می‌دهند، اما من این جدول ضرب را هنوز نیاموخته‌ام و سخت است برای من که در چنین موضوع پیچیده‌ای وارد جامعه‌شناسی ادبیات شوم، به‌خصوص که حوزهٔ بحث من شعر است و شعر چیزی است که جامعه‌شناسان ادبیات بدان کمتر می‌توانند استناد کنند؛ اگر رمان یا نمایشنامه بود، باز می‌شد از روش گلدمن یا لوکاچ تاحدی استفاده کرد. به هر حال، آنچه مسلم است این است که هر دو سوی معادله تغییر کرده‌اند، اما توجیه علمی پیوند میان آنها کار آسانی نیست؛

دست کم در اینجا و با این مجال اندک.

ج. عصر رضاشاهی

عصر رضاشاهی تقریباً از حدود ۱۳۰۰ یا ۱۳۰۴ شروع می‌شود و تا ۱۳۲۰ ادامه دارد. چهره‌های این عصر که مهم هستند، چند نفری از بقایای شعرای مشروطه‌اند مثل: فرخی یزدی، بهار، لاهوتی، و یحیی دولت‌آبادی، و نسلی که تقریباً در پایان مشروطه وارد صحنه شده مثل: پروین اعتصامی، نیمایوشیج، رشید یاسمی، دکتر صورتگر، شهریار، دکتر رعدی، مسعود فرزاد و البته اینها چهره‌های اصلی هستند. صداهایی که در شعر این دوره می‌شنویم تقریباً این صداهاست:

ای دیو سپید پای دربند
ای گنبد گیتی ای دماوند

یا:

تپیدن‌های دل‌ها ناله شد آهسته آهسته
رساتر گر شود این ناله‌ها فریاد می‌گردد

یا:

روزی گذشت پادشهی از گذرگهی
فریاد شوق از سر هر کوی و بام خاست

یا:

آه، افسانه! در من بهشتی است
همچو ویرانه‌ای در برِ من
آبش از چشمهٔ چشم نمناک
خاکش از مشت خاکستر من

این صداها، شاخه‌های مختلف صداهایی است که در شعر دورهٔ

رضاشاهی به گوش می‌رسد و حالت افراطی‌اش در لاهوتی کرمانشاهی است که صدایش از «دور شنیده» می‌شود:[۱]

بادهٔ بنوش ای مقیم کشور شورا
شادیِ شهری که شیخ و شاه ندارد

و باز صدای فرخی یزدی:

سوگواران را مجال بازدید و دید نیست
بازگرد ای عید از زندان که ما را عید نیست

اینها صداهای اصلی است ولی صدای خود مشروطیت هم بیش و کم با همان درونمایه‌ها هست، اما به دلیل سانسور و فشاری که به طور روز افزون بر روشنفکران و ادبا وارد می‌آید ــ و خیلی هم با برنامه تنظیم شده است ــ همان مفهوم وطن و آزادی هم زیر بار فشار دیکتاتوری رضاشاهی خیلی کم‌رنگ می‌شود ولی ادامه دارد. جز در مورد فرخی، لاهوتی و نیما که صداهای تازه‌ای بر صداهای مشروطه افزودند، جز اینها، همان صداهایی را که گفتیم در دورهٔ قبل بود، در این دوره هم به صورت مسخ شده، کم‌رنگ و کاریکاتوروار می‌توان شنید. این نکته را هم باید گفت که اکثریت عظیمی از شاعران یا متّهمان به شاعری در عصر رضاشاهی ادبای رسمی آن دوره بودند که هر کس جُنگ و مجموعه‌ای ترتیب می‌داد نام آنها به عنوان شاعر

---

۱) اشاره است به شعرِ معروف او:

بشنو آوازِ مرا از دور، ای جانان من
ای گرامی‌تر ز چشمان خوب‌تر از جان من
اوّلین الهام‌بخش و آخرین پیمان من
کشور پیرمن، اما پیر عالی‌شان من
طبع من، تاریخ من، ایمان من، ایرانِ من!

زینت‌بخش آن مجموعه‌ها می‌شد؛ کسانی از قبیل پورداود، سعید نفیسی، علی اصغر حکمت، دکتر شفق و اکثریت شعرای موجود در کتاب سخنوران ایران در عصر حاضر.

در شعر دورهٔ رضاشاهی انتقاد هست، ولی انتقادها متوجه چیزهای سطحی و روبنایی است. انتقادها سطحی است و آن تندی‌ای که در شعر عارف و عشقی و بهار بود و به ریشهٔ مسائل می‌زد، در این دوره نیست؛ نمونه‌اش انتقادهای غلامرضا روحانی یا حکیم سوری از مسائل اجتماعی و انتقاد ابن دیلاق (ذبیح بهروز) از اعتقادات مذهبی، به‌خصوص در معراجنامهٔ معروف و کوبنده‌اش. رژیم این اجازه را به کسی نمی‌دهد که به مسائل عمقی بیندیشد و مسائل عمقی را در آثار خود منعکس کند، جز در ادبیاتی که آن را باید در مقولهٔ ادبیات زیرزمینی به حساب آورد؛ مثل شعر فرخی یزدی، لاهوتی و حتی نیما که نوعی از ادبیات زیرزمینی است. هر چند نیما ستیز مستقیم با رژیم رضاشاهی نداشت، اما شعرش پر از انتقاد بود.

در این دوره آنها که به عنوان ادبای رسمی هستند، یعنی کسانی که روزنامه‌ها را اشغال کرده‌اند و تریبون‌ها را در اختیار گرفته‌اند ـ می‌توان گفت غالباً آدمهای سطحی، و در زمینهٔ شناخت مسائل اجتماعی کم فرهنگ، خود فروخته و حتی بی‌وطن هستند. بهار در تبعید است. ایرج مرده است. عارف در همدان به زندگی گیاهی خودش ادامه می‌دهد و در دره‌های همدان تقریباً حالت زندانی به خود گرفته است. عشقی هم ترور شده است. پروین اعتصامی هم زنی بود بیشتر منزوی و نهایت انتقادی که دارد در:

روزی گذشت پادشهی از گذرگهی ...

منعکس است. غالب اعتراض‌های فرخی یزدی هم با کنایه و به کار گرفتن استعارات شعر کلاسیک است و کمتر صراحت دارد:

شاه و شیخ و شحنه درس یک مدرّس خوانده‌اند
گفتگو و جنگ‌شان هم از سر نیرنگ بود

در این دوره فرخی تنها شاعری است که از یک جهان‌بینی ثابت و نزدیک به مبانی ایدئولوژیک برخوردار است.

از درونمایه‌های چشم‌گیر شعر دورهٔ مشروطه، چنان که دیدیم، یکی وطن‌پرستی بود. وطن‌پرستی دورهٔ رضاشاهی، وطن‌پرستی‌ای است که اندک‌اندک به طرف نوعی شوونیزم می‌رود. یعنی آن حالت وطن‌پرستی دورهٔ مشروطه دیگر کمتر دیده می‌شود. وطن‌پرستی دورهٔ مشروطه تقریباً در مجموع چیز قشنگی است. تنوع چشم‌اندازهای مربوط به وطن در ادبیات مشروطه خیلی قشنگ است. برای این که دو نوع تلقی کاملاً مشخص از مفهوم وطن را در ادبیات مشروطه می‌بینیم که در دورهٔ رضاشاهی وجود ندارد: یکی تلقی بهار است که گفتیم، و دیگری تلقی‌ای است که در سیداشرف وجود دارد و بیشتر در شکل مذهبی آن است، اما نه انترناسیونالیسم اسلامی که در اقبال لاهوری وجود دارد، بلکه وطن به معنی ایران اما با صبغه و رنگ‌وبویی کاملاً اسلامی. بعضی‌ها هم هستند که حالت «ضدعربی» دارند که رگه‌هایی از این نوع در عشقی و عارف وجود دارد و این، دیگر از حالت وطن‌پرستی بیرون می‌آید و به نوعی شوونیزم می‌گراید و نشانهٔ آن فاشیسم‌گونه‌ای است که داشت جای پای خود را محکم می‌کرد. این وطن‌گرایی افراطی ــ که در شعر آن دوره می‌بینیم ــ نتیجهٔ تبلیغاتی است که تئوریسین‌های آن هم امثال

ذبیح بهروز بودند که مثلاً سال تولد زردشت را با ثانیه و دقیقه تعیین می‌کردند. یکی از عوارض شوونیزم آن دوره پرداختن به شکل منحطی از مفهوم قومیت بود. به حدی که یکی از شعرای آن دوره تحت تأثیر همین تئوری‌های وطن‌پرستانهٔ شوونیست‌ها، تمام قوم عرب را مورد حمله قرار می‌دهد و آثار اسلام را به عنوان آثار عربی نفی می‌کند. شعری که بسیار معروف شد ولی نمی‌دانم ازکیست:

یارب عرب مباد و دیار عرب مباد
این مرز شوم و مردم دور از ادب مباد
تنها نه این عراق که هر جا عربکده‌ست
نجد و حجاز و تونس و مصر و حلب مباد

و گوینده که خود گویا از خاندان سیادت بوده است، از سید بودن خود شرم کرده و می‌گوید:

هر چند نسبتم به بزرگ عرب دهند
گویم کسی چون من به عرب منتسب مباد

در صورتی که در عصر مشروطیت و پیش از ظهور فاشیسم رضاشاهی، شاعر مردمی بزرگ این عصر، سیداشرف، می‌گفت:

مردمان طعنه زنندم که مده دل به عرب
به عرب چون ندهم دل که محمد عرب است

یکی از مسائلی که تقریباً با مشروطیت آغاز شد ولی نظام رضاشاهی جلو رشد آن را گرفت، مسألهٔ ادبیات کارگری است. این نوع ادبیات هیچ‌وقت در ایران رشد نکرد و مهم‌ترین مانع رشد آن، مزاحمت‌های نظام رضاشاهی بود که جلو رشد زمینه‌های کارگری را می‌گرفت. ادبای رسمی به این نوع شعر نپرداختند و در ادبیات آنها هیچ‌وقت مسائل کارگری مطرح نشد، اما در روزنامه‌هایی که بعداً به وجود آمد

نوع تفکر سوسیالیستی را در ادبیات و شعر این دوره می‌بینیم. همان چیزی که بعد از شهریور ۱۳۲۰ که فضا باز شد، رشد کرد.

یکی از مسائل بسیار عمده و قابل مطالعهٔ ادبیات عصر رضاشاهی، مسألهٔ پیدایش شاخه‌ای از رمانتیسم است. در اینجا وارد بحث در مبانی رمانتیسم نمی‌شویم و اطلاق کلمهٔ رمانتیسم را با توسع انجام می‌دهیم. کلمهٔ رمانتیسم را بر آن نوع شعر که با نیما شروع می‌شود و در دورهٔ نیما دیده می‌شود اطلاق می‌کنیم؛ آن نوع شعر که حتی بخشی از آن را در عشقی هم می‌توان دید. کلمهٔ رمانتیسم را با آن معنای دقیقی که در ادبیات اروپایی دارد به کار نمی‌بریم. به کار بردن این کلمه از ناچاری است. پس این را با رمانتیسم اروپایی اشتباه نکنید. به هر حال، نیما که سرشاخهٔ این نوع برداشت از رمانتیسم اروپایی بود، در این دوره متأثر از رمانتیسم فرانسه است و بعضی از وجوه رمانتیسم غرب را در شعر نیما ــ و بعضی کسان که پیرو او بودند ــ می‌بینیم. شهریار در «افسانهٔ شب» و «دو مرغ بهشتی» و حتی در «سرود آبشاران» که گویا در ۱۳۱۳ و احتمالاً در مشهد سروده است، متأثر از همین رمانتیسم است. حالت انزواطلبی و سرخوردگی از تلاش‌های اجتماعی و پناه بردن به طبیعت و تنهایی و دیگر خصلت‌هایی که در خود افسانهٔ نیما دیده می‌شود، همگی خصلت‌هایی رمانتیک محسوب می‌شوند. افسانه تقریباً مانیفست شعرای رمانتیک این دوره است. حتی شاعر کلاسیکی مثل بهار هم، احتمالاً به تأثیر نیما، این نوع خصلت‌های رمانتیک را دارد. بگذریم از عشقی که خود اوج نوعی رمانتیسم در آغاز این دوره به حساب می‌آید.

خصایص تکنیکی: زبان شعر دورهٔ رضاشاهی متنوع‌تر و پخته‌تر است و اشتباهات فاحش شعر مشروطه در شعر این دوره دیده نمی‌شود؛ به علت این که مقداری مباحث مربوط به دستور زبان و تصحیح و نشر متون رواج پیدا می‌کند. اصولاً رژیم رضاشاهی چیزهایی از حواشی فرهنگ را پروبال می‌داد مثل تصحیح متون، که هنوز هم نود درصد محتوای تزهای دکتری ادبیات فارسی را همان فرهنگ دورهٔ رضاشاهی تشکیل می‌دهد. مثلاً اگر شما بخواهید چیزی از زمینه‌های زندهٔ ادبیات کهن را تحقیق کنید، قبول نمی‌کنند! اما اگر بگویید می‌خواهم هفت نسخه از موش و گربهٔ عبید را فقط بطورِ مکانیکی مقایسه کنم، از دل و جان می‌پذیرند! و این نتیجهٔ تربیت غلط ادبی دورهٔ رضاشاهی است. دورهٔ مجلهٔ دانشکده به سرپرستی محمدتقی بهار را اگر نگاه کنید می‌بینید که مثلاً ترجمه‌هایی از ادبیات انقلاب شوروی در آن چاپ می‌شد؛ مثل سرود بلشویسم که در شمارهٔ اول مجله ترجمه شده است:

ما شعلهٔ حریق عالم هستیم
ما تیشه‌ای هستیم که زنجیر پای بندگان را می‌شکند
اتحاد بیرق سرخ ماست و سرود مقدس ما
جنگ برضد سباعی که از زوزه صداشان گرفته
و تمام نتیجهٔ زحمات ما را می‌خوردند
برای آخرین جنگ مهیب
ما صفوف زنجیر خود را متحد می‌سازیم
هر که نجیب و شجاع است اسلحه بردارد
معبودیت جهانخواران را مقهور سازد.

علت آن بود که مشروطه داشت سلطهٔ خودش را بر فرهنگ و

جامعه نشان می‌داد، اما یک مرتبه رضاشاه آمد و همه چیز را عوض کرد و مثلاً بهار که مجلهٔ دانشکده را با آن محتوای غنی اداره می‌کرد، کم‌کم به تصحیح تاریخ سیستان و تاریخ بلعمی و مجمل التواریخ پرداخت. نمونهٔ دیگر این انحطاط روزنامهٔ کانون شعرا است که در سر لوحهٔ آن (۱۶ فروردین ۱۳۱۳ هـ. ش.) هدف‌های روزنامه به قرار ذیل تعیین شده بود: ۱) ایجاد حس وطن‌پرستی و شاه‌دوستی با زبان شعر و نثر در بین تمام طبقات ۲) مبارزهٔ جدی بر علیه مسکرات ۳) توجه دادن جامعهٔ ایرانی به صنایع مفیدهٔ اروپا و آمریکا. یکی نبود از آن ساده‌دلان بپرسد که این حرف‌ها چه ربطی به عالم شعر دارد ولی یک نکته برای ما امروز روشن می‌شود که می‌بینیم این گونهٔ از بورژوازی از همان آغاز عصر رضاشاهی مانیفست ادبی هم صادر می‌کرده است.

بر روی هم، شعر این دوره از لحاظ مراعات بعضی مسائل زبان سنتی غنی‌تر شده است، به دلیل رشد نشر کتب و مباحث دستوری و وجود انجمن‌های ادبی تحت کنترل سیاست رضاشاه. مثلاً زبان شعر فرخی یزدی، پروین و بهار بسیار سنجیده و ورزیده است و آن گرایش به عامیانه‌گویی کم شده است، و بیشتر کلمات ادبی و آرکائیک به کار می‌رود.

یکی از مسائل عمدهٔ این دوره، مسألهٔ تغییرات مربوط به فرم است. در این دوره چندین فرم جدید، علاوه بر فرم‌هایی که در دورهٔ مشروطه رایج بود، وجود دارد؛ مثلاً راز نیمه شب محمد مقدم یکی از اولین تلاش‌هاست برای گفتن نوعی «شعر سپید» ـ البته نه به معنی blankverse اروپایی‌ها، بلکه به معنی شعری که از یک نظام معین عروضی پیروی نمی‌کند. محمد مقدم چون در آمریکا درس خوانده

بود، احتمالاً تحت تأثیر والت ویتمن و دیگران سعی کرده است که مقدار زیادی از قراردادها را بشکند و تمام «اشعار» او وزن ندارد که البته این برای او توفیقی نیست ولی برای مورخ ادبی مهم است. اولین نمونهٔ شعر بی‌وزن چاپ شده در یک کتاب، باکتاب راز نیمه شب دکتر محمد مقدم شروع می‌شود، ولی قطعه ادبی‌نویسی در روزنامه‌های عصر رضاشاهی، قبل از نشر کارهای محمد مقدم، رواج بسیار داشت و حتی گاه ترجمهٔ شعرهای فرنگی را با عنوان شعر منثور چاپ می‌کردند؛ مثلاً ترجمهٔ شعر دریاچهٔ لامارتین را. پس می‌بینیم که شعر منثور شاملو چیزی نیست که با او شروع شده باشد، بلکه محصول کوشش‌های زیادی در طول سال‌ها است. یکی از شاعرانی که به لحاظ قوالب شعری و بعضی شلنگ‌اندازی‌های لفظی در این دوره باید مورد توجه قرار گیرد، لاهوتی است که در شعرهایی از نوعِ «اردوی ستم خسته و عاجز شد و برگشت» که خیلی قبل از عصر رضاشاهی گفته و یا شعر «سنگر خونین» که در ۱۹۲۳ گفته یا شعر «سر و ریشی نتراشیده و رخساری زرد» که در ۱۹۲۴ گفته و شعرهایی که در ۱۹۲۵ در اوزان هجایی گفته، به هر حال، کارهای مهمی انجام داده است.

نیما تأملاتش را در باب ساختمان شعر جدید تقریباً در همین دوره تجربه کرد و در آخر این دوره آن را چاپ کرد. شعر تندرکیا نیز ممکن است برای ما مسخره باشد، اما او مدعی است که قبل از نیما برای شکستن موازین سنتی ارکان عروض سعی کرده است، اما شعر او هیچ مبنای علم الجمالی ندارد و هیچ بنیادی از بنیادهای استتیک را رعایت نکرده و از این لحاظ جاذبه‌ای ندارد، اما همین که او خواسته

است نوآوری کند، حقش محترم است.

در مجموع، در این دوره بیشتر ادبیات تعلیمی ـ از نوعی که حاکمیتِ وقت می‌خواست ـ نشر پیدا می‌کند. با پایان این دوره و سقوط رضاشاه، دورهٔ بسیار بسیار پرتلاطم و متحولی در جامعهٔ ایرانی آغاز می‌شود که از لحاظ ادبی هم کاملاً متحول و پرشتاب است.

د. از شهریور ۱۳۲۰ تا کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲

اگر به جُنگ‌ها و مجله‌ها نگاه کنیم، بعد از شهریور بیست چهره‌ها تقریباً عبارتند از نیما، خانلری، گلچین گیلانی (دکتر مجدالدین میرفخرایی)، توللی، افراشته، حمیدی، بهار، منوچهر شیبانی، شهریار، سایه، کسرایی، رحمانی، شاملو، شاهرودی (آینده) و نادرپور.

صداها: صرف نظر از صدای همچنان بلند و رسای واپسین شاعر بزرگ کلاسیک ادبِ فارسی در آخرین سال‌های زندگی‌اش که همچنان بلند می‌سرود:

فغان ز جغد جنگ و مرغوای او
که تا ابد بریده باد نای او

صداهایی که می‌شنویم سه جور صداست؛ اول، صدای ادبیات کارگری:

افراشته! من معتقدم شعر نسازی
حیف از ادبیّات که شد مسخره‌بازی!

و یا:

بنویس که بیمار شده مرد کمینه
افتاده مریضخانه گرفته سل سینه
توضیح کنارش بده: ماه نهمینه...

صدای دوم، ادامهٔ همان رمانتیسم عصر رضاشاهی است، منتها رقیق‌تر و خالص‌تر شده است:

در نیمه‌های شامگهان آن زمان که ماه
زرد و شکسته می‌دمد از طرف خاوران
استاده در سیاهی شب مریم سپید
آرام و سرگران

سوم، مترقی‌ترین صدا باز صدای نیماست که دیگر آن صبغه و جنبهٔ رمانتیک را ندارد وکاملاً اجتماعی و سیاسی است و نوع حرکت بیشتر به طرف سمبولیسم اجتماع‌گرا است:

در تمام طول شب
کاین سیاه سالخورد انبوه دندان‌هاش می‌ریزد...

در فاصلهٔ بین صدای رمانتیک‌ها و صدای سمبولیسم اجتماعیِ نیما، صدای نوعی شعر اجتماعی خطابی هم شنیده می‌شود که بهترین نمونه‌هایش را در مجموعهٔ شبگیر سایه (هوشنگ ابتهاج) می‌توان دید:

دیرست گالیا!
هنگام بوسه و غزل عاشقانه نیست
هر چیز رنگ آتش و خون دارد این زمان
هنگامهٔ رهایی لب‌ها و دست‌هاست
این فرش هفت‌رنگ که پامال رقص توست
از خون و زندگانی انسان گرفته رنگ...

اینها صداهای عمده‌ای است که شنیده می‌شود: صدای

رمانتیک‌ها، صدای سمبولیسم اجتماعی، صدای ادبیات کارگریِ رئالیستی سنتی. اما صداهای کم‌رنگ دیگری هم هست که واقعاً «صدا» نیستند؛ مثل شعرهای عاشقانهٔ سنتی آن سال‌ها از شهریار و حمیدی و عماد خراسانی، با همهٔ حرمتی که برای اینها می‌توان قائل شد و باید قائل شد. در مایه‌های سنّتی شاید موفق‌ترین شعر این دوره ــ و همهٔ دوره‌های اخیر ــ «عقاب» خانلری باشد، اگر چه او خود از چهره‌های برجستهٔ تجدد ادبی این سال‌هاست.

اما مسائل اصلی و درونمایه‌های شعر این دوره که از شهریور ۲۰ تا کودتای ۳۲ ادامه دارد: اولین مسألهٔ مهم رشد اندیشه‌های سوسیالیستی است. به علت درهم شکستن یک نظام استبدادی، نوعی رئالیسم اجتماعی، حمله به امپریالیسم، پرداختن به مفهوم امپریالیسم و مسائل جهانخواری، ستایش صلح و دشمنی با جنگ و... مضمون رایج روزگار می‌شود. «جمعیت هواداران صلح» که در همین دوره شکل گرفت، مشتمل بر مترقی‌ترین چهره‌هایی بود که بر پایهٔ «ضد امپریالیسم بودن» گردآمده بودند و شعرهایی مثل:

فغان ز جغد جنگ و مرغوای او

یادگار آن حال و هوا و جمعیت است. در این دوره انتقادهای سطحی دورهٔ رضاشاهی جایش را به انتقادهای بنیادی می‌دهد و زبان به شعر محض نزدیک‌تر می‌شود و شعر ــ در همان زبان کنایه‌ای ــ متوجه بنیادهای اجتماعی است. طبیعتاً در چنین فضایی شعر حالتی حاد پیدا می‌کند. شاعر دورهٔ قبل که از پیرامونش بی‌خبر بود و نمی‌دانست در همسایگی او چه می‌گذرد و نمی‌دانست در جهان چه خبر است، با جنگ جهانی از خواب بیدار می‌شود. روزنامه‌ها،

نشریه‌ها و حزب‌ها درست می‌شود و انسان این دوره، یک مرتبه، چشم و گوشش باز می‌شود. یکی از خصلت‌های شعری این دوره نگرانی شاعران نسبت به پیرامونشان بود. شاعر به طور وسیع، نه تنها درگیری با امپریالیسم را در محیط زندگی خودش می‌بیند، بلکه آن را در سراسر جهان می‌نگرد و تصویر می‌کند:

خلق می‌گویند:
ــ «اما آن جهانخواره
(آدمی را دشمن دیرین) جهان را خورد یکسر.»
مرغ می‌گوید:
ــ «در دل او، آرزوی او محالش باد!»
خلق می‌گویند:
ــ «اما کینه‌های جنگ ایشان در پی مقصود
همچنان هر لحظه می‌کوبد به طبلش.»
مرغ می‌گوید:
ــ «زوالش باد!»

البته رمانتیسمی که در افسانه و اقمار افسانه بود، در این دوره رشد کرد ــ و چنین است که صدای دلپذیر رمانتیسم را نیز در این دوره می‌شنویم ــ نمونه‌اش شعرهای توللی است در مجموعهٔ رها یا شعرهای گلچین گیلانی، که خیلی هم قشنگ است:

گل بود و سبزه بود و سرود پرنده بود

یا بعضی شعرهای رمانتیک دیگری که در آن دوره نمونه‌اش را می‌بینیم مثل «کارون» توللی. البته با در نظر گرفتن بافت تاریخی این شعرها.

تمام آن چیزهایی که در باب تجدد زبان و تجدد موسیقی و تخیل

و فرم در دورهٔ قبل گفته شد، در این دوره به علت فضای بازِ تجربه‌ها بیشتر می‌شود. حس سنت‌شکنی در این نسل خیلی بیشتر می‌شود و انواع تجربه‌های موفق و ناموفق را در این زمینه می‌بینیم.

عوامل تغییر عبارتند از: درهم شکستن نظام استبدادی رضاشاه بعد از جنگ و به وجود آمدن احزاب و روزنامه‌ها. بعداً ساخت اجتماعی عمیقاً ترک برداشت ولی آن را با کودتای ۲۸ مرداد بند و بش زدند و از فروپاشی آن جلوگیری کردند.

مقدار زیادی شعر خارجی ـ مثلاً شعرهای مایاکوفسکی و ناظم حکمت ـ ترجمه شد که اثر مستقیم روی شاعران جوان از جمله شاملو گذاشت. سایه (هوشنگ ابتهاج) حتی شعری خطاب به ناظم حکمت سروده است. در بعضی شعرهای هوای تازه جای پای «زبان» ترجمهٔ احسان طبری از شعر مایاکوفسکی پیداست، اگر چه شاملو خود منکر این تأثیرپذیری باشد. این نکته چیزی از مقام والای او در شعر معاصر نمی‌کاهد. در این دوره اشعار زیادی از شعرای معروف آلمانی، روسی و انگلیسی ترجمه شدند که در ادبیات این عصر جای خودشان را باز کردند، و به عنوان عوامل فرهنگی تغییر، باید کاملاً به آنها توجه کرد، به علاوهٔ نشر مجله‌هایی که غالباً جنبه‌های ادبی خیلی مترقی داشتند؛ مثلِ ماهنامهٔ مردم، ماهنامهٔ سخن.

ه. از کودتای ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۰

این دوره از کودتای ۱۳۳۲ شروع می‌شود و تقریباً تا سال ۱۳۳۹ یا ۱۳۴۰ ـ و حتی ۱۳۴۱ ـ چون نمی‌شود مسألهٔ «اصلاحات ارضی» را به عنوان مقطع تاریخی تعیین کرد ـ ادامه دارد. ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ را به

عنوان یک مقطع تاریخی می‌توان قبول کرد. اما تا کی؟ معلوم نیست. اگر تحولات شعری را بخواهیم ملاک قرار دهیم، نقطهٔ زمانی معینی را نمی‌توانیم نام ببریم. بر روی هم، در حدود سال‌های ۱۳۴۰ فضای شعر شروع به دگرگونی کرد که دربارهٔ آن بحث خواهیم کرد.

چهره‌ها: چهره‌ها، بعضی از همان چهره‌های اواخر دورهٔ قبل هستند که در آن دوره خیلی جوان بودند و تازه کارشان را شروع کرده بودند. چهره‌های ادبی این دوره، در حقیقت، جوان‌های دورهٔ قبل هستند. عده‌ای از آنها هم جوان‌های تازه‌تری هستند که بیشتر آثارشان بعد از ۲۸ مرداد عرضه شده است. این چهره‌ها، بدون ترتیب خاصی از لحاظ اهمیت، عبارتند از: اخوان ثالث، شاملو، نادرپور، مشیری، هوشنگ ابتهاج (سایه)، سیاوش کسرایی ـ خود «نیما» هم هست که تا اواسط این دوره هنوز فعالیت ادبی دارد ـ محمد زُهری، حسن هنرمندی و فروغ فرخزاد که دورهٔ نخستین شاعریش با آغاز همین دوره شروع می‌شود و البته دورهٔ تجارب خام شاعری اوست. توللی، گلچین گیلانی، خانلری، نصرت رحمانی و شاهرودی (آینده) هم هنوز هستند.

صداهایی که در این دوره بیشتر می‌شنویم، دو سه صدای عمده بیشتر نیست. یک صدا، صدای تکامل رمانتیسم است و آن صدای افسانهٔ نیماست که در توللی و در شاخهٔ توللی بعد از جنگ جهانی دوم رشد کرده و بالیده بود، اما صدایی که الآن از رمانتیک‌ها به گوش می‌رسد دیگر شاید صدای توللی یا گلچین گیلانی یا خانلری نباشد و شاید بیشتر صدای رمانتیک‌های جوان‌تری است که تجارب امثال توللی را پیش چشم دارند و خودشان هم تازگی‌هایی دارند. نادرپور

ادامهٔ تکاملی راه گلچین گیلانی، توللی و خانلری است؛ البته نادرپور در دورهٔ بعد، خودش یکی ازکانون‌های اصلی رمانتیسم می‌شود. اگر بخواهیم یک صدا از این رمانتیک‌ها انتخاب کنیم، آن صدا، صدای:

پیکر تراش پیرم و با تیشهٔ خیال
یک شب تو را ز مرمر شعر آفریده‌ام

خواهد بود. اما آن صدای دیگری که با «کار شب‌پا» یا «پادشاه فتح» نیما شروع شده بود ـ در حقیقت، صدای سمبولیسم اجتماعی ـ دست کم در دو یا سه شاخه، به گوش می‌رسد که می‌توانیم یکی از آنها را در شعر «زمستان» اخوان ثالث نشان بدهیم؛ صدای:

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت سرها در گریبان است.

و شاخهٔ دیگرِ آن، صدای شاملو است که در اوایلِ این دوره می‌گوید:

نازلی بهار خنده زد و ارغوان شکفت
در خانه زیر پنجره گل داد یاس پیر...

این صداها صدای آنهایی است که درگیر مسائل اجتماعی هستند. چنان که بعداً خواهیم دید، در واقع، صدای «پادشاه فتح» تبدیل به صدای «سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت» می‌شود. برای آن که حقی ادا شده باشد ـ اگر حقی باشد ـ شاید صدای دیگری هم بتوان سراغ گرفت که شاخهٔ دیگری است بین این دو گروه (نادرپور ـ اخوان ثالث و شاملو) و آن صدای فروغ فرخزاد است. گرچه صدای اصلی او نیست و بعداً خود فروغ هم شعرهای اسیر و دیوار و عصیان را چندان نمی‌پسندید، اما نمی‌توان تأثیر آن دفترها را بر شعرای دیگر منکر شد:

گنه کردم گناهی پر زلذّت...

صدای نصرت رحمانی هم در همین مایه‌ها و حال و هواهاست و شاید هم او بر فروغ، در این نوع شعرها، حق تقدم داشته باشد. مسائل اصلی و درونمایه‌های تازه‌ای که در قلمرو شعر این دوره عرضه می‌شود، بیش و کم، عبارتند از: مسألهٔ مرگ و مسألهٔ یأس و ناامیدی عجیبی که بر شعر این دوره حاکم است. غالباً شعرا به مرگ می‌اندیشند و اصولاً یکی از درونمایه‌های اصلی شعر این دوره مسألهٔ اندیشیدن شاعران به مرگ و حتی ستایش مرگ و ناامیدی عجیب و غریبی است که شاید بهترین پیغامگزارش ــ به‌حق ــ اخوان ثالث باشد. روحیهٔ م. امید در دورهٔ شکفتگی‌اش با یأس مناسب درآمد:

ابرهای همه عالم شب و روز
در دلم می‌گریند

در نتیجهٔ همین حس و مضمون مرگ و یأس، در کنار آن، مضمون دیگری رشد کرد و آن پناه بردن به افیون و میخانه و مستی و گریز از هشیاری و ستیز و مبارزه است. این ویژگی بیشتر در نتیجهٔ یأس و شکست بعد از ۲۸ مرداد برای روشنفکران به وجود آمده بود. در آن جوّ یأس و مرگ، اندک‌اندک، مضامین و تم‌هایی از قبیل ستایش میخانه و می و پناه بردن به افیون و هروئین رواج یافت و بسیاری از شاعران این نسل در «غبار گم شدند.» اینها همه نتیجهٔ شکست ۲۸ مرداد بود ــ هروئین بعد از ۲۸ مرداد مسألهٔ عجیبی شده بود همچنین حشیش:

با تو دیشب تا کجا رفتم
تا خدا وان سوی صحرای خدا رفتم

طبعاً از درونمایه‌های دیگری که بقایای دورهٔ قبلی است و در این دوره شکل عصیانی‌تری به خودش می‌گیرد، یکی هم ستیز و درگیری‌ای است که شعرا با اخلاقیات حاکم بر جامعه دارند. نفرت و دشمنی آنها با نهادها و اصول سنتی اخلاق حاکم بر جامعه ـ خواه در شکل دینی و خواه در شکل عرف اخلاقی حاکم بر جامعه ـ آشکار است. به علاوهٔ نوعی کفرگفتن و نوعی تجاهر به فسق. و این تمی بود رایج و حاکم بر تفکر شعرای آن دوره:

خدایا تو بوسیده‌ای هیچ گاه
لب سرب‌فام زنی مست را...

به هر حال، این حالت ستیز با اخلاقیات و امور محترم در بطن جامعه چیزی بود که در آن دوره به چشم می‌خورد و در حقیقت یکی از عوارض آن دوره بود.

اندک‌اندک، کلیت معشوق در شعرهای غنایی ـ که یکی از خصوصیات شعر کلاسیک ما بود ـ خیلی کمتر می‌شود. در این دوره چهرهٔ معشوق آشکارتر و مشخص‌تر شد. شعرا از شکل موهوم معشوق گریزان شدند و به مسائل ملموس‌تری دربارهٔ عشق و روابط عاشقانهٔ میان دو انسان روی آوردند. وقتی شعرهای عاشقانهٔ این دوره را می‌خوانیم ـ چه به عنوان زنی که از معشوق مردش صحبت می‌کند (فروغ) و چه به عنوان مردی که از معشوق زنش می‌گوید (شاملو) ـ می‌بینیم که این معشوق دیگر آن معشوق خیالی و موهوم کلاسیک نیست: روابط بین عاشق و معشوق خیلی عادی است و مربوط به زندگی روزمرهٔ بورژوایی است. معشوق دورهٔ فئودالی از قلمرو شعر پارسی رخت بر می‌بندد و آن حالت کلیت و لا فردیتی که

در باب معشوق شعر غنایی دوره‌های قبل مطرح بود، در این دوره نیست و شعر عاشقانه چهرهٔ زندگی روزمره را به دست می‌دهد: معشوق، معشوقی است که با عاشق در کافه می‌نشیند و قرار روز آینده را می‌گذارد:

هر روز سلام و پرسش و خنده
هر روز قرار روز آینده...

یکی از درونمایه‌ها و تم‌های حاکم بر شعر این دوره، مسألهٔ ستیز «امید» و «نومیدی» است. می‌شود بین شعرا یک خط فاصل قرار داد و عدّهٔ کثیری از آنها را شاعران ناامید و مأیوس نامید، که پرچمدارشان اخوان ثالث است. صف عظیمی از شعرا ـ در نتیجهٔ همان عوامل ـ یأس تلخ و مرگ‌آمیزی بر شعرشان حاکم بود و تنها شاعران اندکی بودند که به دلایل خاص فرهنگی یا اجتماعی و حتی به طور فرمایشی، روحیه‌شان تسلیم آن یأس و ناامیدی ـ که اکثریت تسلیمش شده بودند ـ نشده بود. شاید سیاوش کسرایی نمونهٔ خوبی از آنها باشد. در تمام طول مدتی که شعرای برجستهٔ این نسل، امثال اخوان ثالث و شاملو[1] به طرف تم یأس می‌رفتند، تنها اقلیتی بودند که چنین نبودند و سیاوش کسرایی یکی از آنها بود. نمونهٔ خوب این خصلت در غالب اشعار او پیداست، مخصوصاً شعر «آرش کمانگیر»ش که اسطورهٔ بسیار بسیار زیبایی است و تم قشنگی دارد؛ البته بیشنر زیبایی‌اش، به خاطر خود اسطوره است و نه هنر شعر.

مسألهٔ ستیز بین امید و ناامیدی در میان تئوریسین‌های شعر آن

---

۱) هر چند شاملو همیشه خصلتی دارد که نه یأسش آن یأس معمولی است و نه امیدش آن امید «بزک نمیر بهار میادا!» او حالت اعتدال دارد.

دوره و در بین نظریه‌پردازان ادبیات آن زمان هم، بیش و کم، به چشم می‌خورد: نمونهٔ تفکر نظریه‌پردازان یأس، حرف‌های اخوان ثالث است در مقدمهٔ زمستان. به هر حال، یک اکثریتی است ناامید و یک اقلیتی امیدوار. این ستیز هم در بین شاعران دیده می‌شود و هم در بین نظریه‌پردازان ادبی. در مقابل «یأس» اخوان، از به‌آذین نظریه‌هایی در مورد «امید» دیده می‌شود. در هر صورت، یکی از تم‌های این دوره ستیز بین «امید» و «نومیدی» و «مرگ» و «زندگی» است.

شعر این دوره، در نتیجهٔ تکامل عوامل بسیار پیچیدهٔ تکنیکی و اجتماعی، از لحاظ ثبت تجارب روحی و شخصی و فردی هنرمندان دارای کمال اهمیت است. در شعر این دوره لحظه‌هایی به دقت ثبت می‌شود که در دورهٔ قبل چنین نبود، و طبعاً مقداری شعر فلسفی (بیشتر تحت تأثیر نشر تفکر الحادی غربی به خصوص شاخهٔ اگزیستانسیالیسم سارتر) سروده می‌شود و در اشعار برخی شاعران، نوعی تأملات وجودی دیده می‌شود؛ شاعرانی که دیوان شعر دارند اما مرکز شعر این دوره نیستند، از قبیل شرف‌الدین خراسانی (شرف) و دکتر مصطفی رحیمی و دیگر و دیگران. به‌هرحال، نوعی اگزیستانسیالیسم به‌طور خام ــ و شاید به طور هضم نشده و حتی تجربه نشده ــ در نتیجهٔ نشر تفکر سارتر و کامو و دیگر متفکران اگزیستانسیالیست فرانسوی در جامعهٔ ادبی ما به وجود می‌آید که شعر آن روزگار را تحت تأثیر قرار می‌دهد و اسطورهٔ سزیف زمینهٔ بسیاری از شعرها قرار می‌گیرد.

خصایص تکنیکی: اولین مسأله‌ای که از لحاظ تکنیکی در شعر این دوره دارای کمال اهمیت است، مسألهٔ تحوّل زبان شعر فارسی است.

زبانی که ادبیات کلاسیک از آن برخوردار بود، جایش را به زبان ادبیات عصر مشروطه داد و ادبیات عصر مشروطه زبانش را به زبان محدود ــ ولی شسته و رفتهٔ ــ رمانتیک‌ها داد و رمانتیک‌ها در این دوره، اندک‌اندک، زبان را سنجیده‌تر کردند و آن را به نسل شعرای دیگری ــ که قلمرو محدود تجارب رمانتیک‌ها را قبول نداشتند ــ سپردند. اگر به عنوان مانیفست شاعران رمانتیک، مقدمهٔ رهای تولّلی را در نظر بگیریم، می‌بینیم که تولّلی در مقدمهٔ رها وقتی که مانیفست شعری خودش و اقمارش را، که در حقیقت رمانتیک‌های آن دوره هستند، مطرح می‌کند، به هنگام بررسی مسألهٔ زبان شعر، می‌گوید شعر کلاسیک از لحاظ زبان، زبانِ بسته، مرده و محدودی داشت که یک مشت کلمات و عبارات کلیشه‌ای از نسلی به نسلی منتقل می‌شد و مثلاً کلماتی مثل «نوز» و «هگرز» و... در ادبیات کلاسیک هست که شعرای متلهّج به لهجهٔ آن دوره ــ یعنی امثال بهار و غیره ــ آن را تکرار می‌کردند... این زبان، زبان مرده‌ای است و زبانی است که دیگر بارِ عاطفی ندارد و بعد زبانی را پیشنهاد می‌کند و می‌گوید ما باید برویم در میان کلمات زبان فارسی بگردیم، کلماتی قشنگ مثل «سبک‌گریز» و «گریزآهنگ» و «شفق‌پیوند» و این طور ترکیبات را یا خودمان بسازیم یا این که آنچه را در خمسهٔ نظامی گنجوی یا دیوان حافظ هست، آنها را استخراج کنیم... بعد مقداری کلمات محدود را که از بافتش بیرون آورده پیشنهاد می‌کند تا شاعر امروز آنها را به کار ببرد و دنبال ترکیبات خوش‌آهنگی از آن نوع بگردد. این، مانیفست تولّلی و اقمار او در دورهٔ قبلی، دورهٔ پیش از کودتای ۲۸ مرداد، است که در حقیقت عدهٔ زیادی از شعرا ــ اکثریت آنها، جز نیما و چندتای دیگر ــ همگی

فریفتهٔ این تئوری شده بودند و تئوری آنها این بود که ما باید در جستجوی زبانی باشیم که کلمات آن را قبلاً بسنجیم و بپسندیم، آنگاه آنها را به کار بریم. در صورتی که نیما عملاً نشان داده بود که یک کلمه در شعر هیچ رجحانی بر کلمهٔ دیگر ندارد، بلکه این نیاز روحی شاعر و این «قدرت احضار کلمات» شاعر است که می‌تواند ناهنجارترین کلمات را در جای خودش قرار دهد و این ضعف شاعر است که زیباترین کلمه را به شکل بدی به کار ببرد. به هر حال، شعرای این دوره ــ آنها که در مرکز شعر این دوره هستند ــ آن تئوری و مانیفستی را که توللی و اقمار او تعقیب می‌کردند قبول ندارند و آن را رد می‌کنند.

زبان شعر این دوره، از لحاظ واژگان و از لحاظ احضار کلمات، بسیار بسیار زبان متنوعی است و آن محدودیت تئوری رمانتیک‌ها را پس می‌زند و شعر این دوره عملاً آن را قبول ندارد.

مانیفستی که به مقابله با مانیفست توللی برخاسته شعر شاملوست. شاملو خود در شعری که در اوایل این دوره سروده است، می‌گوید:

این بحث خشک «معنی الفاظ خاص» نیز
در کار شعر نیست،
اگر شعر زندگی است

بنابراین، تئوری و تفکر شعرای رمانتیک رد می‌شود و در شعر این دوره، از یک سو نوعی آرکائیسم و باستان گرایی شعری در زبان اخوان ثالث و نوعی گسترش تجارب زبانی در شعرهای شاملو و ــ در آغاز دورهٔ بعد ــ در اشعار فروغ می‌بینیم. به هر حال، زبان شعر این دوره با زبان شعر دورهٔ قبل کاملاً متفاوت است.

از لحاظ موسیقی شعر ـ انواع موسیقی‌ها ـ شعر خیلی متنوع‌تر شده است. تقیّدهایی که به عروض کلاسیک در شعر رمانتیک‌ها بیش و کم دیده می‌شد، در شعر این دوره شکسته می‌شود و فرم رایج شعر، فرم آزاد نیمایی است.

به لحاظ تخیل، دیگر آن محدودیت تخیل رمانتیک‌ها که در فضای مهتابی و سایه‌های گریزندهٔ خیال زندگی می‌کردند، به چشم نمی‌خورد. تخیل شعرا در ابعاد زندگی وسعت بیشتری پیدا می‌کند و بسیاری از زمینه‌هایی که رمانتیک‌ها جرأت نمی‌کردند آن را تجربه کنند، در شعر این دوره عرضه می‌شود.

وَجهِ غالب در ادبیات رمانتیک‌ها فرم چهارپاره بود که در شعر گلچین گیلانی، خانلری، نادرپور و توللی به چشم می‌خورد. در این دوره تقریباً چهارپاره‌گویی به حاشیه می‌رود و فرم شعری که نیما با «ققنوس» (در سال ۱۳۱۸) شروع کرده بود و بعد با «پادشاه فتح» تکامل یافته بود، در این دوره وَجهِ غالب می‌شود و دیوان‌هایی مثل زمستان، هوای تازه و آخر شاهنامه با این فرم منتشر می‌شود که فرم غالب و شکل رایج آنها با فرم‌های قبلی به هیچ‌وجه نسبتی ندارد، بلکه در حقیقت، این شعرا فرمی را که نیما آورده بود کامل کردند.

در باب عامل اجتماعی تغییر، در آغاز به اختصار اشاره کردیم. اما عوامل فرهنگی که در شعر این دوره تأثیر کرد: علاوه بر نشر مجله‌های ادبی مثل سخن و صدف و مجلات متعدد دیگر و دفترهای شعری که منتشر شد، چند نفر از شعرای اروپایی ـ که دارای اهمیت هستند ـ بر شعر این دوره اثر گذاشتند، از جمله تی. اس. الیوت شاعر معروف آمریکایی ـ انگلیسی قرن بیستم که او را باید از اثرگذارترین شاعران

انگلیسی زبان در ادبیات ملل غیرانگلیسی زبان به حساب آورد. الیوت بر شعر جدید فارسی اثر گذاشت. با این که معرفی نسبتاً کامل الیوت در دورهٔ بعد شروع می‌شود، اما هسته‌های آغازین تأثیر فرهنگی ترجمهٔ شعرهای الیوت و چند تن دیگر، به شعرای ما یک نوع راه و رسم‌هایی را نشان داد. اولین بار در سال ۱۳۳۴ منظومهٔ The Waste Land او ترجمه شد. نشر این اثر معروف الیوت ــ که از معروف‌ترین آثار شعری قرن بیستم در ادبیات تمام ملل است ــ بر شعرای این دوره اثر گذاشت. حتی بعضی از شعرای این دوره با صرف شنیدن یک شعر از یک شاعر خارجی تحت تأثیر قرار گرفتند و آنجا که اخوان ثالث می‌گوید:

... زند بر ساغر مک‌نیس یا نیما

تحت تأثیر ترجمهٔ حسین رازی از شعر مک‌نیس است که در مجلهٔ جُنگ هنر و ادب ترجمه و معرفی شده بود. به هر حال، شعر انگلیسی و فرانسوی ــ و کمتر شعر آلمانی و خیلی کمتر شعر روسی ــ جوّ مطالعات شعری شعرا را عوض کرد و الیوت بیشترین تأثیر را بر شعر این دوره داشت. در این دوره مانیفست شعرای اروپایی، بیش و کم، منتشر شد و نظریات آنها راجع به حقیقت شعر، شعر را از آن حالت شعاری بیرون آورد و شعر اندک اندک به طرف شعر محض و شعر ناب حرکت کرد. اینها همه در نتیجهٔ تلقی درستی است که شاعران جوان این دوره از ترجمهٔ شعرهای شاعران اروپایی داشتند؛ به خصوص از الیوت و بعضی از شاعران آوانگارد قرن نوزدهم و بیستم اروپا. آشکارترین تأثیر الیوت بر شعر نسل جوان این سال‌ها این بود که به آنها یاد داد که می‌توان ضمن عمیق شدن در مفاهیم اجتماعی و

گریز از احساسات سطحی، از نوعی اسطوره در شعر استفاده کرد و از صراحت پرهیز داشت و زبان شعر را می‌توان تا حد زیادی به زبان زندهٔ مردم نزدیک کرد. بیشترین بهره را در این زمینه شاید فروغ گرفته باشد. البته در همین سال‌ها ترجمهٔ شعرهای بودلر و رمبو و الوار و آراگون هم نشر یافت و تأثیر خاص خود را به جای گذاشت. کسی نمی‌تواند تشابه لحن شعرهای عاشقانهٔ شاملو را با شعرهای عاشقانهٔ آراگون انکار کند. البته تأثیرپذیری او مستقیم بود و نه از راه نشر ترجمه‌ها.

و. از حدود ۱۳۴۰ تا ۱۳۴۹ (اوج‌گیری مبارزهٔ مسلحانه)

چهره‌های این دوره عبارتند از: فروغ فرخزاد ـ اما نه آن فروغ دورهٔ قبل ـ منوچهر آتشی، سهراب سپهری، م. آزاد، شاملو، اخوان ثالث، زُهری، مشیری، مفتون امینی. باید توجه داشت که شکفتگی این شعرا در این دوره است نه شروع شاعری‌شان. صداهایی که به گوش می‌رسد، دیگر صدای رمانتیک‌ها نیست. شاید سه جور صدا وجود داشته باشد؛ یکی صدای فروغ است:

در خیابان‌های سرد شب
جز خداحافظ خداحافظ صدایی نیست

فروغ مرکز شعر این دوره است. در کنار آن، یک نوع طبیعت‌گرایی در شعر این دوره می‌بینیم که از لحاظ مضامین اجتماعی چندان غنی نیست، ولی به هر حال نوعی گرایش به طبیعت دارد ـ البته نه طبیعت مأنوس رمانتیک‌ها بلکه آن نوع طبیعت وحشی که در شعر منوچهر آتشی گاه دیده می‌شود:

اسب سفید وحشی
برآخور ایستاده گرانسر

و دیگر، صدای صوفیانهٔ سهراب سپهری است:

آب را گل نکنیم
در فرودست انگار
کفتری می‌خورد آب

اینها صداهای تازه‌ای است. صدای رمانتیک‌ها دارد گم می‌شود، اما صدای سمبولیست‌های اجتماعی باقی است.

مضامین و تم‌های این دوره، در حقیقت، استمرار همان تم‌های دورهٔ قبلی است به ضمیمهٔ این که آن حالت گسستن از علایق سنتی رواج بیشتری پیدا می‌کند و منطقی‌تر می‌شود. در دورهٔ قبل، در نتیجهٔ یک شکست آشکار تاریخی، نوعی گسیختگی عاطفی و حالتی خشمگینانه وجود داشت، اما در این دوره به جای آن «گسستگی»، در فروغ، «تزلزلی» وجود دارد که نتیجهٔ همان گسستن از علایق سنتی است. فروغ انسانی است که احساس سقوط می‌کند:

در شب کوچک من دلهرهٔ ویرانی است ...

این، نمونهٔ گسیختگی روشنفکر آن دوره است. آن سرخوردگی عاطفی دیگر نیست، بلکه سرخوردگی فلسفی انسانی است که از لحاظ تجربهٔ حیاتی سرش به سنگ خورده است؛ به سنگ تجربه‌های عینی و ذهنی بیشتری. فروغ نمایشگر روشنفکر آوانگارد و پیشرو طراز اول ادبیات چهل- پنجاه سال اخیر ایران است؛ با همهٔ خصلت‌هایی که یک روشنفکر دارد، با همهٔ نقاط مثبت و منفی. همه چیز در شعر فروغ لرزان است. او هیچ‌وقت نمی‌گوید مضطربم، او

«اضطراب» را نشان می‌دهد. این اضطراب را در «وَصْف»ها یا Epithet های شعر او می‌توان احساس کرد که پیوسته از «رشتهٔ سست طناب رخت» و «حجم سفید لیز» و «سایهٔ مغشوش» و «طرح سرگردانِ» پرواز کبوترها و «بوته‌های سرگردان» و «دست‌های مشوش، مضطرب، ترسان» و «کوچه‌های گیج» و «عطرگذران» و «جریان‌های مغشوشِ» آب روان و «شادی‌های مهجور» و «سایهٔ بی‌اعتبار عشق» و «سایهٔ فرّار خوشبختی» سخن می‌گوید.[۱] تقریباً دیوان تولدی دیگر و دفتر بعدیش، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، بیش و کم، رسالت چنین پیامبری است.

در این دوره نیز دیگر از کلیت معشوق در شعر غنایی خبری نیست. زدودن کلیت از معشوق و تبدیل کردن او به یک طرفِ خطابِ تجربی در شعر این دوره، حتی نسبت به دورهٔ قبل، گسترش بیشتری به خود می‌گیرد. نمونه‌اش باز فروغ است:

معشوق من
با آن تن برهنهٔ بی‌شرم
بر ساق‌های نیرومندش
چون مرگ ایستاد ...

این معشوق کجا و آن معشوق ازلی و قدسی پنهان در پرده‌های «حرم ستر و عفاف ملکوت» کجا؟

یکی از درونمایه‌های جالبی که در این دوره وجود دارد، ظهور نوعی عرفان است که هیچ ارتباطی با تصوف سنتی و سلفی ما ندارد، بلکه کم و بیش تحت تأثیر تصوف بودایی و تصوف شرق دور ــ چین

---

۱) در این باره یادداشت مفصلی قبلاً نوشته‌ام که باید جایی چاپ شود.

و ژاپن ـ است. نمونه کامل این گرایش سهراب سپهری است و در کنار او بعضی تجربه‌های هوشنگ ایرانی در دورهٔ قبل قابل ملاحظه است. شعر سپهری از نوعی عرفان غیرایرانی و غیراسلامی مایه می‌گیرد. به هر حال، پناه بردن به نوعی تصوف وجود دارد، اما نه آن تصوف سنتی بلکه تصوفی که از خود شاعر می‌جوشد و ریشه‌هایش بیشتر در شرق دور و هند است:

سر هر کوه رسولی دیدند
ابر انکار به دوش آوردند
باد را نازل کردیم
تا کلاه از سرشان بردارد
جیبشان را پر عادت کردیم

یکی از خصایصی که با نیما شروع می‌شود صبغهٔ اقلیمی است. این ویژگی در دورهٔ قبل هم، بیش و کم، دیده می‌شد، اما در این دوره بیشتر است. صبغهٔ اقلیمی یعنی این که شاعر خراسانی طوری حرف می‌زند که با حرف شاعر تهرانی فرق دارد. در دیگر زمینه‌ها نیز رنگ اقلیمی در شعر شعرای کلاسیک مطرح نبود، اما نیما از همان آغاز آن را تجربه و عمل کرده بود و شعرش صبغهٔ اقلیمی و رنگ محلی خود را دارد و حتی گاهی واژگان و سمبل‌های شعرش هم محلی است.

در عرصهٔ سیاست و اجتماع، بورژوازی ملی در ۲۸ مرداد جای خود را به بورژوازی وابسته بخشید و این دوره، دورهٔ رشد و ریشه دوانیدن بورژوازی وابسته است. از سوی دیگر، طبقهٔ متوسط جدید با تمام تنوع ایدئولوژیک و با تمام قشرهای رنگارنگش، در حال گسترش است و «حق النفت» زمینه را برای بسیاری مسائل فکری و

فرهنگی آماده می‌کند.

از لحاظ اجتماعی در این دوره برخورد تند عاطفی‌ای که نسل قبل با مسائل داشت، کم‌رنگ می‌شود و شاعران در مسائل اجتماعی بیشتر خیره می‌شوند، تأمل می‌کنند، بیشتر فکر می‌کنند و در حقیقت سعی می‌کنند که راه‌حل‌های عاقلانه‌ای برای مشکلات پیدا کنند. این نسل شروع می‌کند به این که چه باید کرد؟ آن یأس کذایی یا آن امیدواری عجیب و غریب کم رنگ می‌شود، ولی سنتز آنها تبدیل به یک تفکر عمیق اجتماعی همراه با نوعی نگرش انتقادی و گاه طنز می‌شود. شعرای این دوره بیشتر فکر می‌کنند. نوعی نقد اجتماعی، زمینهٔ اصلی شعر این دوره را تشکیل می‌دهد که بیشتر در اشعار فروغ و شاملو و دیگران نمونه‌هایش نمایان است. آن هیجان‌های سطحی، جای خود را به نوعی تفکر عاطفی زلال داده است.

زبان شعر این دوره در سیر تکامل خود خیلی غنی‌تر شده و به اوج می‌رسد. خانوادهٔ کلمات آن انس و الفت کلیشه‌ای را که پیش از این داشتند، بیشتر از دست می‌دهند. مثلاً وقتی فروغ می‌گوید: «من از تبار خونی گلهایم»، «تبار» با «گل» چه نسبتی دارد؟ «تبار» مربوط به نسب‌شناسی انسان‌هاست و گل مربوط به واژگان نباتات. این اصلاً عوض کردن زبان است. اگر هم یک بار «تبار» و «گل» در شعر ناصرخسرو، در کنار یکدیگر نشسته باشند که:

گل تبار و آل دارد همه مهرویان

این در حد آن روابط مستمر خانوادگی واژه‌ها نیست که به صورت کلیشه درآمده باشد. به هر حال، زبان نهایت تجاربی را که باید برای گریز از نُرم‌ها و هنجارهای رایج انجام شود، انجام می‌دهد و بیشترین

کوشش را می‌کند تا از نُرم‌های حاکم و رایج بر شعر کلاسیک انحراف حاصل کند و در این مورد گاهی حتی افراط هم می‌شود.

در نتیجهٔ این به هم خوردنِ نظام معتاد روابط خانوادگی کلمات، ساختمان تصویرها، به لحاظ مواد سازندهٔ ایماژها، دگرگون می‌شود و تصویرها غریب‌تر و در بعضی موارد ژرف‌تر می‌شود؛ البته در حدی که به جدول ضرب درهم‌ریزی خانوادهٔ کلمات منجر نشود. چون وقتی کار به جدول و کامپیوتر کشید هر کس می‌تواند دو سه خانواده از کلمات را به شکل‌های مختلف با هم ترکیب کند؛ مثلاً خانوادهٔ «اجتماعیات» و خانوادهٔ «طبیعت و باران» را و بگوید: قبیلهٔ باران، قبیلهٔ موج، جامعهٔ موج‌ها، جامعهٔ صخره‌ها و یا شناسنامهٔ گل‌ها، شناسنامهٔ ابرها، شناسنامهٔ درخت‌ها، شناسنامهٔ سنگ‌ها، مذهب آب‌ها، شریعت خزه‌ها، عرفان موج‌ها، و این کاری بود که یکی از شاعران در همین سال‌ها به آن دست زد. او با کشف این جدول ضرب خیال می‌کرد شاخ غول را شکسته و کتاب دریایی‌های او حاصل پر کردن همین جدول ضرب است:

دیدم برای جامعهٔ آب‌ها
نظم بزرگ آزادی است

یا:

دیری‌ست تا شریعت عریان آب را
در جستجوی بیهده تکرار می‌کنی

تصویرها و ایماژهایی جدولی و حاصل برخورد تصادفی دو خانوادهٔ ناهمگون از کلمات بی‌هیچ بار عاطفی. شما می‌توانید کلماتی مثل روانشناسی، کالبدشکافی، باستانشناسی و جغرافیا را با کلماتی از

قبیل شب و صبح و ثانیه و روز و دقیقه ترکیب کنید و ببینید چه چیزهای عجیبی حاصل می‌شود: روانشناسی شب، روانشناسی صبح، روانشناسی روزها، کالبدشکافی شب، کالبدشکافی صبح، کالبدشکافی سحر، باستانشناسی شب، باستانشناسی صبح، باستانشناسی لحظه‌ها، جغرافیای صبح، جغرافیای شب، مجمع الجزایر آرزو یا مجمع الجزایر لبخند و شبه‌جزیرهٔ خیال یا...

در نتیجهٔ همین فروپاشی نظامِ معتاد روابط خانوادگی کلمات و آمیزش خانواده‌های جدیدی از کلمات بود که جنبهٔ انتزاعی در مواد سازندهٔ تصویرها غلبه پیدا کرد و این تا حدی که مایهٔ گنگی و بی‌معنایی تصویرها نشود، گاه زیباست. در شعر سهراب سپهری درصد عناصر انتزاعی به طور چشم‌گیری بالاست و همچنین در کارهای فروغ. از همین جا نشأت کرد مسألهٔ شیوع حسامیزی[1] که گاه زیباست، مثل:

همهٔ هستی من آیهٔ تاریکی است

و گاه غریب و فاقد مبانی رسانگی و ایصال به حد کافی:

صندلی را بنه در میان سخن‌های سبز نجومی

و غالباً در بسیاری از شعرای جوان که شیفتهٔ این نظام نو در خانوادهٔ کلمات زبان شعر شده بودند، اطلاع مستقیم یا کشف غیرمستقیم این جدول ضرب سبب شد که هماهنگی تصویر و پیام به کلی از یاد برود؛ چیزی که مثلاً در شاملو در حد بسیار درخشانی رعایت می‌شود ولی جوان‌ها از آن غافل‌اند و فروغ در حد چشم‌گیری به آن توجه داشت.

---

۱) synaesthesia

در حقیقت، مسأله، مسألهٔ فضای شعر است.

در اینجا این نکته را باید یادآوری کنیم که ظهور این روابط جدید در خانواده‌های کلمات سبب شد که انواع مجاز جای تشبیه را بگیرد؛ چیزی که در زبان دورهٔ رمانتیک‌ها و دورهٔ بعد از ۲۸ مرداد، به خصوص در کارهای امثال نادرپور، محور سبک را تشکیل می‌داد.

این تحول زبان شعر، مسألهٔ رؤیت شعری و تجربهٔ حیاتی شاعر را به کلی نسبت به آنچه در دوره‌های گذشته بود، دگرگون کرد. شعر فارسی از این دوره به بعد در نمونه‌های درخشانش مثل کارهای شاملو و فروغ و سپهری می‌تواند درکنار شعر معاصر جهان قرار گیرد. البته منظور نمره دادن به شعر اینان در یک امتحان بین‌المللی نیست، بلکه فقط و فقط از لحاظ نوع رؤیت جدید از حیات و هستی؛ همان چیزی که وجه جامع شعر آوانگارد در همهٔ زبان‌هاست.

از لحاظ موسیقایی، شعر بعضی از گویندگان، از برخی جهات، از عروض نیمایی دور می‌شود و شعرا آن قراردادهایی راکه نیما رعایت می‌کرد کنار می‌گذارند و یک فرم ادبی که پنجاه درصد شعر امروز را تشکیل می‌دهد، یعنی «شعر منثور» یا «شعر سپید»، به اصطلاح، در این دوره رشد فراوانی می‌کند که نمونه‌اش کارهای شاملو و اتباع اوست.

علاوه بر شعر منثور که نظام موسیقایی خاص خود را جستجو می‌کند، در همان حوزهٔ نزدیک به عروض نیمایی هم فروغ فرخزاد تجربهٔ تازه‌ای عرضه کرد که اگر بخواهیم به زبان سنتی آن را توضیح دهیم، در هشتاد درصد موارد رعایت تساوی کیفی در رکن اول مصراع‌هاست و هر چه از رکن اول دورتر می‌شویم، رکن‌های بعدی به

لحاظ کیفی ممکن است از بحور دیگری باشند. مثلاً در این بند از شعر «پنجرهٔ» فروغ، جاهایی که با علامت «/» جدا می‌شود خاتمهٔ نظم کیفی رکن عروضی است و بعد از «/» اختیارات شاعر بیش از حد است:

من از میان ری / شه‌های گیاهان گوشتخوار می‌آیم
و مغز من هنوز
لبریز از صدا / ی وحشت پروانه‌ای است که او را
در دفتری به سن / جاقی
مصلوب کرده بو / دند

او گاه با تردستی عجیبی از یک بند شعر به بند دیگر که منتقل می‌شود کیفیت رکن اول را هم دگرگون می‌کند و این بیشترین توسّعی است که با موفقیت در حوزهٔ وزن‌های نیمایی انجام گرفته است و «نیست آن‌سوتر ز عبّادان دهی.» به ظاهر چنین می‌نماید که سهراب سپهری هم در زمینهٔ خروج از موازین عروض نیمایی کارهایی کرده است، اما تفاوت شعر او در طرز نوشتن مصراعهاست و نه در ایجاد یا توسّع وزن:

آب را گل نکنیم
شاید این آب روان / می‌رود پای سپیداری / تا فرو شوید
اندوه دلی
دست درویشی شاید / نان خشکیده فرو برده در آب.

در اینجا شش مصراع نیمایی به صورت سه مصراع درآمده که ما آنها را با علامت «/» جدا کردیم.

عوامل اجتماعی تغییر: نسبت به دورهٔ قبل، رشد و ریشه گرفتن فرهنگ بورژوازی و توسعهٔ قلمرو نفوذ «طبقهٔ متوسط جدید» که از

افزایش درآمد نفت و سرمایه‌گذاری‌های خارجی سرچشمه گرفته بود، کاملاً محسوس است. حوزهٔ مخاطبان هنر نو در این دوره افزایش چشم‌گیری داشت و این در رابطه با رشد طبقهٔ متوسط جدید بود که خوانندگان و آفرینندگان این نوع از ادبیات و هنر بودند و طعن و طنزشان متوجه آن چیزهایی بود که دستگاه حاکم به وجود می‌آورد تا فرهنگ بورژوازی دلال را به نوعی گسترش دهد.

عوامل فرهنگی تغییر: یکی از مهم‌ترین عوامل فرهنگی تغییر در این دوره ترجمه و نشر اشعار خارجی (اروپایی و حتی شرقی) است. در این دوره شاملو به لورکا توجه بیشتری کرده است و از سوی دیگر جای پای شعر مقاومت فرانسه را هم می‌توان در شعر بعضی از گویندگان این دوره دید. الوار و آراگون، از شاعران مقاومت فرانسه، بر شخص شاملو تأثیر گذاشته‌اند و این بیشتر در لحن شعرهای عاشقانهٔ اوست؛ حتی عنوان آیدا در آینه[۱] یادآور «الیزا در آینهٔ» آراگون است. از شعرای فرانسه، سن‌ژون‌پرس نیز بر شعر این دوره اثر گذاشته و تأثیر او را بر سپهری و بر دریایی‌ها می‌توان مشاهده کرد. این تأثیر بیش از آن که به ایماژهای خاصی که مربوط به دریاست مربوط باشد، به ساختمان تصویر و نوع روابط واژه‌ها مرتبط می‌شود. همچنین در این دوره مجلات و جُنگ‌های ادبی دیگری، غیر از آنها که در حال انتشار بودند، پای به عرصهٔ وجود گذاشتند که بعضی چند شماره‌ای بیشتر نشر نیافتند و بعضی با همهٔ انقطاع‌ها نوعی استمرار داشتند. آرش یک نمونه از این گونه مجلات بود و همچنین اندیشه و هنر و جهان نو که هرکدام به نوعی در نشر نمونه‌های شعر فرنگی و نقد

و مانیفست‌های ادبی غربی نقش قابل ملاحظه‌ای داشتند.

ز. از ۱۳۴۹ (اوج‌گیری مبارزهٔ مسلحانه) تا بهمن ۱۳۵۷ (سقوط سلطنت)

دورهٔ دیگری که از لحاظ اجتماعی دارای اهمیت است از ۱۹ بهمن ۱۳۴۹ (قیام مسلحانهٔ سیاهکل) شروع می‌شود و تا پایان عصر سلطنت ادامه دارد. دوره‌ای که شعرای جوان‌تری در آن فعالیت دارند و شکفتگی شعری‌شان مربوط به این دوره است.

چهره‌های این دوره بعضی ادامهٔ دوره قبل هستند: شاملو، زهری، کسرایی، خسرو گلسرخی، اسماعیل خویی، نعمت آزرم، میمنت میرصادقی، سعید سلطانپور و بعضی از جوان‌ترها: علی میرفطروس، رضا مقصدی، سعید یوسف و شاعران جوانی که در کتاب شعر جنبش نوین (انتشارات توس، تهران، ۱۳۵۷) نمونه‌های آثارشان را می‌بینیم؛ شاعرانی که بعضی خود در نبرد مسلحانه کشته شده‌اند، مانند سعید پایان یا مرضیه احمدی اسکویی. اینها مبشران مبارزهٔ مسلحانه یا ستایشگران آن هستند. در شعر این شاعران از آن ناامیدی و پذیرفتن، دیگر، خبری نیست و برای آنها دورهٔ «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» پایان گرفته است؛ اگر چه فروغ، خود، نخستین مبشر جنگ‌های چریکی و مبارزهٔ مسلحانه می‌تواند به حساب آید وقتی که می‌گوید:

حیاط خانهٔ ما تنهاست
حیاط خانهٔ ما تنهاست
تمام روز
از پشت در صدای تکه تکه شدن می‌آید

و منفجر شدن
همسایه‌های ما همه در خاک باغچه‌هاشان به جای گل
خمپاره و مسلسل می‌کارند
همسایه‌های ما همه بر روی حوض‌های کاشی‌شان
سرپوش می‌گذارند
و حوض‌های کاشی
بی‌آن که خود بخواهند
انبارهای مخفی باروتند
و بچه‌های کوچهٔ ما کیف‌های مدرسه‌شان را
از بمب‌های کوچک پر کرده‌اند
حیاط خانهٔ ما گیج است.

بر روی هم، مبارزهٔ مسلحانه‌ای که به شکل گسترده و مشخص در سیاهکل آغاز شد و ستیزهای حماسی دیگری را در پی داشت، مفهوم مبارزه و بینش اجتماعی نسل جوان یعنی اکثریت جامعهٔ ما را دگرگون کرد. با این مبارزهٔ مسلحانه، جوِّ روحی و طرز تلقی مردم از مبارزه عوض شد و طبعاً شعر نیز از این فضای ارغوانی آمیخته به دود مسلسل، تأثیر پذیرفت.

صداهایی که در این دوره بیشتر شنیده می‌شود صدای شاملو است:

کاشفان چشمه
کاشفان فروتن شوکران
جویندگان شادی در مجری آتشفشان‌ها
شعبده‌بازان لبخند در شبکلاه درد
با جاپایی ژرف‌تر از شادی
در گذرگاه پرندگان
در برابر تندر می‌ایستند

خانه را روشن می‌کنند
و می‌میرند.

و صدای اسماعیل خویی:

مرگ حقیر برگ
پایان فصل‌های شکفتن نیست.

و صداهای دیگر.

زبان و موسیقی و تخیّل و فرم شعر، در حقیقت، ادامهٔ دوره‌های قبل است، زیرا ظرفیت آن گونه تجربه‌ها، بدون مایه گرفتن از محیط زیست شاعران به پایان رسیده است و اینک هنگام آن رسیده که یک قرن تجربهٔ شعری در خدمت زندگی درآید و درآمده است. عامل اجتماعی این تحول، آغاز مبارزهٔ مسلحانه است و عوامل اقتصاسی‌یی که مبارزهٔ مسلحانه را تنها راه مبارزه می‌شناساند. به لحاظ فرهنگی، نشر مقدار دیگری از ترجمهٔ شعر فرنگی و نیز ادبیات زیرزمینی و گروهی، ادبیات به معنی وسیع کلمه (Literature)، بر شعر این دوره تأثیر گذاشته است.

درونمایه‌های تازهٔ شعر این دوره عبارت است از ستایش قهرمانان‌مبارزهٔ مسلحانه، وصف شکنجه‌ها و زندان‌ها و میدان‌های اعدام، درهم کوبیدن همهٔ عوامل یأس و ناامیدی که در دورهٔ قبل بود و انتظار آمدن چیزی که مثل بهار از همه سو می‌آید. عناصر سازندهٔ تصاویر و ایماژهای شعری این دوره بیشتر از دریا و موج و صخره و بیشه و ارغوان و شقایق و ستارهٔ قرمز و توفان و تفنگ مایه می‌گیرد و از انفجار و درهم شکستن، و بر روی هم، شعر این دوره زندگینامهٔ شقایق‌هاست.

شعر فارسی بعد از مشروطیت[1]

مقدمه

برای آن که بتوانیم طرحی اجمالی، ولی تا حدی منظم، از شعر فارسی امروز داشته باشیم، ناگزیریم یک بار به اختصار عناصر تشکیل دهندهٔ شعر را مورد بررسی قرار دهیم. تعریف‌های بسیاری از شعر شده است. از ارسطو تا ناقدان معاصر اروپا و آمریکا، هر کسی از یک زاویه به شعر نگریسته و حاصل آن نگرش را تعریف شعر و به

---

۱) چند سال قبل دکتر صدرالدین اِلاهی از من خواستند تا در باب شعر فارسی بعد از مشروطیت برای دانشجویان دانشکدهٔ علوم ارتباطات چند کلمه حرف بزنم حاصل آن گفتار مطالبی است که در ذیل می‌آید. من به هنگام بحث، هیچ یادداشت و کاغذی همراه نداشتم. بعد آن حرفها را دانشجویان از روی نوار ضبط، و قسمتی هم که ضبط خراب شده بود، از روی یادداشت‌های خودشان، در اختیار من قرار دادند. و من با حک و اصلاح آنها را به خودشان دادم تا به صورت پلی کپی منتشر کردند. در هنگام بازنویسی گفتار، بعضی نکته‌های فنی را که از حوصلهٔ دانشجویان خارج بود ـ چون بنا بود از روی آنها امتحان بدهند ـ حذف کردم، وقتی پلی کپی را در اختیارم قرار دادند بعضی از آن مطالب حذف شده را مجدداً در حاشیه برای خودم، با مداد، نوشتم و حواشی این مقاله بعضی از همان یادداشت‌هاست که گاهی از حد یک حاشیهٔ ضرور تجاوز کرده است. به هر حال هنگام نوشتن حاشیه‌ها مسألهٔ چاپ مورد نظرم نبود.

اصطلاح، «حد» و «رسم» منطقی آن دانسته است.[1] حقیقت امر این است که شعر، مانند دیگر شاخه‌های هنر، در جوامع مختلف ـ با اوضاع اجتماعی و اقتصادی و طبقاتی متفاوتی که دارند[2] ـ به‌گونه‌های مختلف تلقی شده است و نباید توقع داشت که مردمان همهٔ طبقات، در تمام ادوار، و همه جای دنیا یک تصور ثابت و ملموس از مفهوم شعر داشته باشند.

در همین سرزمین خودمان، در دوره‌های چندگانهٔ ادب فارسی، تغییراتی که در سبک‌های شعری به وجود آمده، بهترین نشان دهندهٔ این اصل است که هم خوانندگان و هم سرایندگان، در طول زمان سلیقه‌هاشان در حوزهٔ شناخت شعر ثابت نبوده است. تغییرات چشم‌گیری که شعر فارسی در طول نیم قرن اخیر داشته، خود، بهترین دلیل و محسوس‌ترین گواه است بر این که در فاصلهٔ دو سه نسل

---

۱) برای نمونه از طرز نگرش قدما به شعر رجوع شود به: عیار الشعر ابن طباطبا العلوی، به تحقیق دکتر طه الحاجزی و دکتر محمد زغلول سلام، قاهره، ۱۹۵۶، و نقد الشعر قدامة بن جعفر، به تصحیح بابی بینکر، به خصوص مقدمهٔ مفصل مصحح به زبان انگلیسی در تحلیل کتاب و منابع آن. و از متفکران فیلسوف مشرب اسلام فن شعر شفای بوعلی و فن الشعر فارابی و فصل شعر خواجه نصیر در اساس الاقتباس که این گروه شعر را باز از زاویه‌ای دیگر می‌نگرند و از معاصران رجوع شود به کتاب، مثلاً، تولد شعر (ترجمه و گردآوری منوچهر کاشف) و در زبان‌های فرنگی که منابع لا تعد و لا تحصی است برای نمونه Poetry and Experience مک لیش که از زاویهٔ دیگری به شعر نگریسته و مقالات فراوان الیوت و از همه بهتر:

The Truth of Poetry, By Michael Hamburger, 1969

۲) برای اینکه بدانیم چه قدر طرز تفکر اجتماعی و سیاسی در موازین زیبایی شناسیک انسان مؤثر است، کافی است آراء و نظریات کروچه را مثلاً با لوکاچ مقایسه کنیم، یا موازین داوری هربرت رید را مثلاً با پله‌خانف بسنجیم. رجوع شود به:

Problems of Moderm Aesthetics, Moscow, 1969

و ترجمهٔ قسمتی از آن به فارسی با عنوان مسایل زیبایی‌شناسی و هنر که اخیراً توسط محمدتقی فرامرزی ترجمه شده است، تهران، پویا، ۱۳۵۲.

ذائقه‌های شعری چه قدر تغییرپذیرند[۱]. به نظر می‌رسد که هیچ کس حق ندارد، به طور مطلق، حوزهٔ شناخت و تشخیص دیگری را در باب مفهوم شعر منکر شود. می‌توان از مجموعهٔ تغییرات ذوقی و سلیقگی و زیبایی شناختی‌ای که در نیم قرن اخیر به وجود آمده است ـ و بعضی نتیجهٔ آگاهی از طرز برداشت شاعران و ناقدان فرنگی از مفهوم شعر است ـ نتیجه گرفت که در بررسی شعر، ناگزیر، تمام عناصر ثابت و متغیر آن که در طول هزار سال در ادب ما، تحولات فراوان به خود دیدند، باید مورد رسیدگی قرار گیرد.

با توجه به این یادآوری مختصر، باید کوشید و تعریف جامعی[۲] از شعر به دست داد که هم بر قصاید ناصرخسرو و هم بر شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی و هم بر غزلیات شمس مولانا و غزلیات حافظ و هم بر غزلیات صائب و بالاخره شعرهای نیما و اخوان ثالث و ا. بامداد، منطبق شود و حتی نمونه‌های درجهٔ دوم و سوم شعر هر دوره را نیز ـ به تناسب اشتراکی که در عوارض و ذاتیات با حقیقت شعر دارند ـ در شمول خود بگنجاند؛ به گونه‌ای که شعرهای امثال

---

۱) می‌توان ملاک‌های ذوقی ارباب تذکره و جُنگ‌ها را در عصری با عصر قبل و بعدش سنجید، مثلاً انتخاب عوفی را در لباب با انتخاب بدرجاجرمی در مونس الاحرار و یا انتخاب‌های آذربیگدلی را با انتخاب‌های جُنگ‌سازان و تذکره‌پردازان عصر صفوی. و در همین عصر خودمان جُنگ‌ها و مجموعه‌هایی که نشر می‌شود، هر کدام ـ اگر از روی تأمل و مطالعه انتخاب شده باشد ـ می‌تواند نمایندهٔ طرز نگرش اجتماعی و موقعیت فکری و سیاسی انتخاب‌کننده‌اش باشد. البته اکثریت انتخاب‌کنندگان در سالیان اخیر، به مناسبت شرایط جوّی، آنهایی بوده‌اند که نسبت به شعر و زمینه‌های اجتماعی آن غافل یا متغافل بوده‌اند. جای سفینه‌ای از شعر اجتماعی پنجاه سال اخیر ایران همچنان خالی است؛ سفینه‌ای بی‌تعصب کهنه و نو که از فرخی و افراشته و نیما بیاید تا م. امید و آزرم و دیگران.

۲) تعریف، به قول قدما، باید به ذاتیات باشد و در اغلب موارد این کار عملی نیست.

قاآنی و سروش در قرن سیزدهم و شعرهای گویندگان عصر مشروطیت را، با تفاوت درجاتشان، شامل شود.

وقتی مجموعهٔ این گونه آثار را در نظر می‌آوریم، می‌بینیم که «شعر گره خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است.» در این تعریف پنج عنصر اصلی دیده می‌شود که هر شعر، به گونه‌ای، از هر کدام از آن پنج عنصر برخوردار است. با این تفاوت که در بعضی از شعرها، مانند شعرهای خاقانی و صائب، عنصر تخیل چشم‌گیر است و در بعضی شعرها، مانند قصاید ناصر خسرو و شعر اکثر صوفیه و بسیاری از گویندگان مشروطه، عنصر عاطفه[1]. همچنان که مثلاً در حوزهٔ عواطف عشقی نیز شعر گویندگانی مانند شهریار و عماد خراسانی از نظر عنصر عاطفه چشم‌گیر است. در بعضی شعرها،مانند بسیاری از قصاید قاآنی، آهنگ عنصر اصلی شعر است. از معاصران نیز مثلاً بعضی کارهای توللی در قالب غزل به گونه‌ای است که فقط آهنگ شعر می‌تواند تا حدی خواننده را به خود بکشد. در بعضی شعرها، مانند بعضی از قسمت‌های شاهنامه یا غزلیات سعدی و در عصر اخیر ایرج، زبان اهمیت بیشتری دارد. در بعضی دیگر نیز شکل شعر برجسته‌تر است. البته شاعران بزرگ، همیشه، آنها بوده‌اند که مجموع این عناصر را به کمال و در حد اعتدال داشته‌اند و

---

۱) ملاک شعر ضعیف و قوی و متوسط در همین است که بعضی از تمام عناصر یا بیشتر عناصر، به قوت برخوردارند و بعضی از یک عنصر، و بعضی از تمام عناصر بهرهٔ کم دارند. و بدین‌گونه است که وقتی بینش یک بعدی اهل ادب سبب می‌شود یکی از این عناصر جای بقیه را بگیرد، شعری مد روز یا قرن می‌شود و بعد که عنصر دیگری تجدید حیات کرد، آن نوع شعر مورد استهزاء قرار می‌گیرد. قیاس شود با عقیدهٔ شعرای قاجاری در باب سبک هندی و باز عقیدهٔ ما در باب آنها.

نمونهٔ عالی چنین شاعرانی حافظ است. برای آن که در کاربرد این اصطلاحات توافقی داشته باشیم، ناگزیر برای هر کدام تعریفی ارائه می‌کنیم که مبهم نماند.

الف. عاطفه: یا احساس، زمینهٔ درونی و معنوی شعر است، به اعتبار کیفیت برخورد شاعربا جهان خارج و حوادث پیرامونش؛ مثل این که از پنجره به بیرون نگاه می‌کنیم و ریزش باران یا سقوط یک برگ یا دیدن یک حادثه در خیابان ما را متأثر می‌کند و ذهنیات ما تا مدتی در پیرامون آن حادثه جریان می‌یابد. ناگفته پیداست که نوع عواطف هر کسی، سایه‌ای است از «من» او. بر این اساس می‌توان، در یک چشم‌انداز عام، «من»ها را در سه گروه عمده و اساسی تقسیم کرد:

۱. «من»های فردی و شخصی، مثل من اغلب گویندگان شعر درباری و بعضی شعرهای عاشقانهٔ رمانتیک[۱] در دورهٔ اخیر و چه بسیار من‌های دیگر. اگر بخواهیم از قدما مثال بیاوریم، مسعود سعد سلمان یکی از نمونه‌های این گونه «من» شخصی است. او در یک قمار سیاسی که برای رسیدن به شغل و پست امارت یا وزارتی، بازی کرده باخته و محبوس شده است. تمام شعرهای او بر محور «من» شخصی او حرکت می‌کند:

تیر و تیغ است بر دل و جگرم
غم و تیمار دختر و پسرم ...

تا آخر که جریان عاطفی شعرِ او بر محور چیزهایی که با «من»

---

۱) البته در بعضی از این آثار، دیگر عوامل نیز چشم‌گیرند.

شخصی او پیوند دارند، حرکت می‌کند و در اغلب شاهکارهای او تجلی این «من» شخصی را در بهترین حالت و بهترین امکانات شعری می‌توان مشاهده کرد.

۲. «من»های اجتماعی که حوادث پیرامون را در قیاس با زندگی و خواست‌های شخصی خود نمی‌سنجند، بلکه مجموعه‌ای از هم‌سرنوشتان خود را در برش زمانی و مکانی معینی در نظر دارند و اگر «من» می‌گویند شخص خودشان منظور نیست. در قدما ناصر خسرو نمونه‌ای از این گونه «من»هاست و در عصر اخیر اغلب گویندگان مشروطه و معاصر.

۳. «من»های بشری و انسانی که از مرز زمان و مکان محدود، فراتر می‌روند. برای آنها سرنوشت انسان و مشکلات حیات انسانی مطرح است؛ مانند خیام و مولوی و حافظ و بسیاری از گویندگان شعرهای عرفانی در ادب فارسی[1].

بدین‌گونه می‌توانیم حدود و رسوم زمینه و پیام شعری یک گوینده را بررسی کنیم و میزان گسترش حوزهٔ عاطفی او را بیازماییم. بی‌گمان مهم‌ترین عنصر شعر که باید دیگر عناصر در خدمت آن باشند، همین عنصر عاطفه است که زندگی و حیات انسانی را در صور مختلف خود ترسیم می‌کند. باید این عنصر بر دیگر عناصر فرمانروا باشد، یعنی

---

۱) چنین به نظر می‌رسد که آنچه «من»ها را از مرز شخصی بودن به مرحلهٔ اجتماعی و انسانی بودن مُی‌رساند، علاوه بر ذاتیات هنرمند ــ که باز هم در حوزهٔ مکتسبات است ــ میزانِ پشتوانهٔ فرهنگی اوست که سبب می‌شود از میان دو هزاران من و مای شخصی، حالت من و مای انسانی به خود بگیرد؛ به قول حضرت مولانا:

زین دوهزاران «من‌وما» ای عجبا «من» چه منم؟
گوش بده عربده را دست منه بر دهنم.

آنها در خدمت این عنصر باشند نه این که عاطفه در خدمت آنها؛ چرا که شعر چیزی نیست مگر تصویری از حیات. آنجا که عاطفه نباشد، پویایی حیات و سریان زندگی وجود ندارد و در حقیقت شعرِ بی‌عاطفه، شعری است مرده و هر قدر عناصر دیگر در آن چشم‌گیر باشند نمی‌توانند جای ضعف و کمبود حیات را در آن جبران کنند.

ب. **تخیل**: عبارت است از کوششی که ذهن هنرمند در کشف روابط پنهانی اشیاء دارد. به تعبیر دیگر، تخیل نیرویی است که به شاعر امکان آن را می‌دهد که میان مفاهیم و اشیاء ارتباط برقرار کند، پل بزند و چیزی را که قبل از او، دیگری در نیافته، دریابد. در نتیجهٔ این عامل است که در شعر شاعران همهٔ ادوار، چیزهایی می‌بینیم که در دنیای خارج، وجود ندارد[۱]. وقتی شاعری هزار سال پیش از این، باریدن برف را این‌گونه تصویر می‌کند:

به هوا درنگر که لشکر برف
اندر او چون همی کند پرواز
راست، همچون کبوتران سپید
راه گم کردگان زهیبت باز

می‌بینیم که باریدن برف و پرواز کبوترها که به ظاهر و در نظر آدم‌های عادی، هیچ ارتباطی با هم ندارند، در ذهن و تخیل این گوینده تا چه حد به یکدیگر مرتبط شده‌اند. او برای نخستین بار این دو مفهوم دور از هم را به کمک نیروی تخیل خویش مرتبط ساخته است و از این ارتباط هر خوانندهٔ صاحب ذوقی لذت می‌برد. حاصل

---

۱) رجوع شود به: صور خیال در شعر فارسی و *Poetic Image* از سی‌دی لویس.

نیروی تخیل، «صور خیال» (image) است که اگر بخواهیم با همان اصطلاحات سنتی خودمان آن را توضیح دهیم، باید بگوییم حاصل نیروی تخیل انواع تشبیهات، استعارات و مجازهایی است که شاعر می‌آفریند. در نظر بسیاری از ناقدان شعر، جوهر اصلی و «فصل مُقوِّم» شعر همین عامل تخیل و عنصر خیال است. هر شاعر بزرگ، ناگزیر، مقداری از این «صور خیال» را برای اولین بار در زمان خود عرضه می‌دارد. صور خیال چیزی نیست که تمام شدنی باشد؛ بیکرانه است و به گستردگی حیات مادی و حیات ذهنی انسان. تخیل سبب می‌شود که شاعر مقاصد خودش را با بیانی غیر از بیان عادی و خبری گفتار، عرضه کند. در باب تخیل و حدود ارزیابی انواع آن، مجال بحث نیست، ولی می‌توان در نقد و بررسی شعر یک شاعر به این نکته‌ها توجه داشت:

۱. آیا تخیل شاعر قوی است یا ضعیف.

۲. آیا برای اولین بار میان دو چیز ارتباط برقرار می‌کند یا این‌که از راه‌هایی که دیگران رفته‌اند می‌رود (خیال‌های تلفیقی).

۳. عناصر تخیل او از کجای زندگی است؛ از طبیعت است یا از زندگی شهری، از زندگی طبقهٔ اشرافی است یا زندگی طبقهٔ محروم و...

بی‌گمان کمال ارزش تخیل در «بار عاطفی» آن است. تخیلی که مجرد باشد[1]، هر چه زیبا باشد تا از بار عاطفی برخوردار نشود، ابدیت نمی‌یابد. بر همین اساس است که حافظ بسیاری از «صور

---

۱) ممکن است بگویند هیچ تخیلی از بار عاطفی خالی نیست، ولی منظور در اینجا میزان توانایی مجموعهٔ تصویرهاست در القای آن بار عاطفی.

خیال» شاعران قبل از خود را که زیبا و دل‌انگیز بوده‌اند، ولی از بار عاطفی نیرومند تهی، با زمینهٔ عاطفی انسانی خود سرشار کرده و در شعر خویش ابدیت بخشیده است. پیش از حافظ بسیاری از شاعران «لاله» را به گونهٔ جام شراب سرخ دیده‌اند، اما این صورت خیالی (ارتباط لاله با جام شراب) در این بیت حافظ از یک بار عاطفی انسانی سرشار شده است، و در خدمت یکی از پایدارترین زمینه‌های ذهنی و عاطفی بشری درآمده است:

مگر که لاله بدانست بی‌وفایی دهر
که تا بزاد و بشد جام می ز کف ننهاد[1]

اگر تخیل نتواند بار عاطفی با خود همراه کند، چیز هرز و بی‌فایده‌ای است؛ مثل شعر اغلب گویندگان سبک هندی و شعر بسیاری از شعرای نوپرداز معاصر.

ج. زبان: عاطفه و تخیل در شعر نیازمند زبانی هستند که ظرف ارائهٔ آنها باشد. زبان یکی از عناصر بسیار مهم در شعر است. همه می‌دانند که زبان امر ثابت و منجمدی نیست و هر لحظه در حال پویایی و تغییرات تدریجی است؛ درست مثل درختی که برگ‌هایی از آن زرد می‌شوند و می‌ریزند و از سر شاخه‌هایش برگ‌های سبز و نو،

---

۱) ناصرخسرو گفته است:
دریای سبز واژگون
پرگوهر بی‌منتها
ولی حافظ آن را با چنین بار عاطفی‌ای سرشار کرده است:
آسمان کشتی ارباب هنر می‌شکند
تکیه آن به که بر این بحر معلق نکنیم.

به تازگی، می‌رویند. بنابراین، با تغییرات زندگی و آمدن نیازمندی‌های جدید و از بین رفتن بعضی مفاهیم، هر زبان مقداری لغت را، از راه ساختن و یا از راه قرض گرفتن از زبانی بیگانه، در خود به وجود می‌آورد. همچنان که مقداری لغت را نیز از گردونهٔ استعمالات خود خارج می‌کند. بنابراین، در بررسی زبان یک شاعر، یا یک دورهٔ شعری، می‌توان این نکات را مورد بررسی قرار داد:

۱. **واژگان (دایرهٔ لغات = vocabulary)**: بررسی این که هر شاعر حوزهٔ کاربرد لغاتش چه مقدار وسعت دارد و یا تا چه حد محصور و اندک است. بی‌گمان یک شاعر بزرگ، به مناسبت نیازمندی‌هایی که در ارائهٔ عواطف و تخیل خویش دارد، و بر اثر داشتن پشتوانهٔ فرهنگی پهناور، از واژگان وسیع و گسترده‌ای برخوردار است؛ در صورتی که یک شاعر اندک مایه، مجموعهٔ واژگانش بسیار اندک است. البته فراموش نباید کرد که مسألهٔ گستردگی واژگان، در سال‌های اخیر، بهانه‌ای به دست عده‌ای شیّاد داده که بی آن که به‌لحاظ عاطفی و تخیل نیازی داشته باشند، انواع کلمات مرده و زنده و داخلی و خارجی را در معجون «شعر» خود عرضه می‌کنند، به نشانهٔ این‌که ما از واژگان گسترده‌ای برخورداریم و این هم خود فریبی است بر سر فریب‌های دیگرشان.

واژگان یک شاعر، گذشته از مسألهٔ گستردگی و محدودیت، می‌تواند از لحاظ خانوادهٔ واژه‌ها ـ این‌که بیشتر فارسی است یا مثلاً لغات عربی یا حتی فرنگی و ... هم دارد ـ و این‌که چه مقدار این واژه‌ها جنبهٔ ادبی دارند و چه مقدار از زبان تودهٔ مردم و ادب عامه گرفته شده است، مورد بررسی قرار گیرد. واژگان یک شاعر را از این

چشم‌انداز نیز می‌توان بررسی کرد که تا چه حد این واژگان به طبقه و شخصیت طبقاتی شاعر و به حوزهٔ مخاطبانش وابسته است.

۲. ترکیبات: گرچه ترکیبات را باید در شمار واژگان به حساب آورد، ولی از این باب که دارای اهمیت است جداگانه مورد بحث قرار می‌گیرد. می‌دانیم که هر شاعر بزرگ، در طول روزگار شاعری، مقداری ترکیب تازه در زبان شعری خود می‌آفریند که می‌تواند مورد استفادهٔ گویندگان پس از او قرار گیرد. مثلاً در میان قدما، نظامی و خاقانی ترکیباتی به وجود آورده‌اند که در شعر گویندگان پس از ایشان اغلب مورد استفاده قرار گرفته است؛ مانند ترکیب «خلاف آمد عادت» در این بیت نظامی:

هر چه «خلاف آمد عادت» بود
قافله سالار سعادت بود

که حافظ آن را مورد استفاده قرار داده و گفته:

از «خلاف آمدِ عادت» بطلب کام که من
کسب جمعیّت از آن زلف پریشان کردم

زبان فارسی، به‌لحاظ قدرت امکانات ترکیبی، یکی از نیرومندترین زبان‌هاست.

۳. نحو: یعنی میزان توانایی شاعر در طرز قرار دادن اجزای جمله به تناسبی که نیاز دارد. یکی از مهم‌ترین نکته‌ها در شعر و به‌طور کلی در هنرهایی که با کلمه سروکار دارند، «بلاغت جمله» است؛ یعنی آگاهی از طرز کاربرد اجزای جمله. تفاوت بیهقی در نثر فارسی مثلاً با گردیزی، در همین است که بیهقی از اسرار بلاغت جمله آگاه است و به تناسب حالات، جای فعل و فاعل و دیگر متعلقات جمله را پس و

پیش می‌کند، ولی گردیزی ـ مرخ معاصر او ـ از این مایه بلاغت برخوردار نیست. تفاوت سعدی با سیف‌الدین فرغانی که معاصر هم هستند و هر دو غزل گفته‌اند، در این است که سعدی از رموز بلاغت جمله آگاه‌تر است ولی سیف فرغانی این تسلط را ندارد. در همین دورهٔ خودمان ایرج میرزا، در قیاس با عارف قزوینی، همین مزیت را دارد[۱].

بنابراین، باید مسألهٔ زبان شعر را با توجه به این نکته‌ها مورد بررسی قرار داد.

د. آهنگ: آهنگ در اینجا به معنی وسیع‌تری مورد نظر است. هرگونه تناسبی، خواه صوتی خواه معنوی، می‌تواند در حوزهٔ تعریفی

---

۱) به دشواری می‌توان به طور شخصی و یک جانبه در ساختمان جمله و زمینه‌های نحوی و حتی صرفی زبان تصرف کرد. مگر این‌که گوینده توانایی بیش از حد داشته باشد. مولوی از بسیاری اسم‌ها صفت ساخته ولی دیگران شجاعت آن را نداشته‌اند؛ از قبیل: «من» و «من‌تر»، «سوسن» و «سوسن‌تر»، «آهن» و «آهن‌تر» در غزل: در دو چشم من نشین‌ای آن که از «من» «من‌تر»ی ... حتی تصرفی که در جدا کردن دو جزء تابعی «کژومژ» در شعر او دیده می‌شود: چون کشتی بی‌لنگر کژ می‌شد و مژ می‌شد، در فارسی سابقه ندارد که اتباع را از هم جدا کنند. نمی‌توان به طور عادی گفت: کژ می‌شد و مژ می‌شد؛ همه می‌گویند کژ و مژ می‌شد، مگر این‌که اجزای ترکیبی اتباع از کلماتی باشند که جداگانه دارای معنی مستقل و مفهوم باشند، مانند کور و کبود که از اتباع است ولی هم کور معنی دارد و هم کبود که قدما همیشه این دو کلمه را پیوسته به هم به کار می‌برده‌اند، به معنی ناقص و نابوده و عدم و نقص؛ چنان‌که در این مصراع مولوی آمده است: دولت سرما و دود رفت به کور و کبود. ولی جمال عبدالرزاق، در یک رباعی، این ترکیب تابعی را ـ با توجه به معانی اجزای آن ـ این‌گونه به کار برده است:

دل زلف تو را بنفشه خواند، حاشا
یا چون نرگس چشم تو داند، حاشا
نرگس چه بود؟ بنفشه را خود چه محل؟
کوری و کبودی به تو ماند؟ حاشا

آهنگ قرار گیرد. بنابراین، منظور از آهنگ فقط وزن شعر نیست، بلکه مجموعهٔ تناسب‌هایی است که در یک شعر می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد[1] و عبارت است از:

۱. **موسیقی بیرونی شعر**: همان چیزی که وزن عروضی خوانده می‌شود و لذت بردن از آن، گویا، امری غریزی است یا نزدیک به غریزی و به همین دلیل هم هست که در شعر کودکان و شعر عوام، چشم‌گیرترین عامل، عامل وزن است که آشکارترین موسیقی را همراه دارد. بنابراین، بحور عروضی یک شاعر به لحاظ حرکت و سکون آنها و به لحاظ تنوع یا عدم تنوع آنها و به لحاظ هماهنگی با زمینه‌های درونی و عاطفی شعر، قابل بررسی است.

۲. **موسیقی کناری**: منظور تناسبی است که از رهگذر هماهنگی دو کلمه یا دو حرف در آخر مصراع‌ها دیده می‌شود؛ مثل «خواب» و «آب» یا «دیدار» و «بیدار» که در حقیقت صامت و مصوت‌های مشترک سبب می‌شوند گوش لذتی ببرد[2]. این موسیقی کناری همان موسیقی قافیه و ردیف و چیزهایی است که بتواند در پایان مصراع‌ها موسیقی‌ای از این دست به وجود آورد. بسیاری از محققان برآنند که نخستین جلوه‌های موسیقی در شعر اقوام ابتدایی، مانند اعراب

---

۱) از قدیمی‌ترین تعریف‌های وزن یکی این است که وزن «نظم معینی است در ازمنه.» ولی کامل‌تر از آن، این که بگوییم: «وزن نوعی از تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدد. تناسب اگر در مکان واقع شود آن را «قرینه» می‌خوانند و اگر در زمان واقع شد «وزن» خوانده می‌شود.» این هر دو تعریف را ازکتاب وزن شعر (چاپ سوم، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۵) تألیف پرویز ناتل خانلری نقل کردیم. برای تفصیل و اطلاعات بیشتر به همان کتاب مراجعه شود، صفحات ۲۳ به بعد.

۲) در باب موسیقی کناری و جوانب مختلف موسیقی قافیه و ردیف، رجوع شود به مقالهٔ شفیعی کدکنی در مجلهٔ سخن با عنوان «دربارهٔ قافیه» ۱۲۳/۱۶ - ۱۳۰ و ۲۲۳-۲۳۲ و ۳۵۸-۳۷۰.

جاهلی، موسیقیِ قافیه است، نه موسیقی عروضی. در آغاز از رهگذر تصادف، دوکلمه با هم نوعی توازن ایجاد کرده‌اند و بعد آگاهانه مورد استفاده قرار گرفته‌اند. سجع‌های کاهنان عصر جاهلی چنین است. بعدها، اندک اندک، فاصلهٔ میان این قافیه‌ها یا سجع‌ها، در طول زمان، تساوی یافته است و وزن عروضی به وجود آمده است[۱].

۳. موسیقی داخلی: منظور از موسیقی داخلی یا درونی مجموعهٔ تناسب‌هایی است که میان صامت‌ها و مصوت‌های کلمات یک شعر ممکن است وجود داشته باشد؛ مثلاً در یک شعر اگر مصوت‌های «آ» یا «او» یا «ای» تکرار شوند[۲]، این خود نوعی موسیقی ایجاد می‌کند:

یاد باد آن‌که نهانت نظری با ما بود
رقم مهر تو بر چهرهٔ ما پیدا بود

در مصراع اول، مصوت «آ» در «یاد»، «باد»، «آن‌که»، «نهان»، «با» و «ما» این هماهنگی صوتی را تصویر می‌کند. گاه نیز صامت‌ها این همخوانی را دارند:

چشمم از آینه‌داران خط و خالش گشت
لبم از بوسه‌ربایان بر و دوشش باد

که صامت «ب» در «لب»، «بوسه»، «ربا»، «بر» و «باد» نوعی موسیقی ایجاد کرده که در القای مفهوم مورد نظر شاعر تأثیر فراوان دارد. یک بار دیگر مصراع دوم را بلند بلند با خود بخوانید؛ صامت

---

۱) رجوع شود به تاریخ ادبیات عرب از نیکلسون به انگلیسی تحت عنوان:
A Literary History of the Arab. P.74.

۲) برای این‌که مسألهٔ موسیقی داخلی برایتان روشن‌تر شود می‌توانید یکی از غزل‌های حافظ را با غزلی از قدما و حتی معاصرانش که به لحاظ موسیقی بیرونی (عروضی) و موسیقی کناری (ردیف و قافیه) یکسان باشند، با هم مقایسه کنید.

«ب» چندان تکرار می‌شود که مرتب «لب‌ها» روی هم قرار می‌گیرند و درست حالت بوسیدن را در لب‌ها می‌توان دید. جناس‌های گوناگون ــ که ادبای قدیم اسم‌های عجیب و غریب روی آنها گذاشته‌اند، و اغلب تقسیم‌بندی‌های ابلهانه‌ای است ــ انواع محدود همین موسیقی داخلی به شمار می‌روند.

۴. **موسیقی معنوی:** این تعبیر ممکن است عجیب به نظر آید، ولی با تعبیری که از آهنگ کردیم و گفتیم هر نوع تناسبی را توسعا می‌توانیم در قلمرو آهنگ قرار دهیم، تناسب‌های معنوی در این حوزه قرار می‌گیرند. آنچه قدما طباق و تضاد و مراعات النظیر و ... خوانده‌اند، همه، تناسب‌های معنوی مفاهیم و کلمات است و این تناسب‌ها، خود، نوعی آهنگ در درون شعر به وجود می‌آورد و رعایت این تناسب‌ها، اگر به طرزی باشد که خواننده متوجه تصنع هنرمند نشود، بسیار پراهمیت است. مقدار زیادی از هنر حافظ در طرز استفاده از تناسب‌های معنوی است. حتی استفاده از اسطوره‌های قومی و مذهبی نیز ــ که در تعبیر قدما تلمیح خوانده می‌شد ــ در همین قلمرو قرار دارد. این تناسب‌ها اجزای شعر را از درون به هم پیوند می‌بخشند و در استحکام فرم تأثیر بسیار دارند.

ه. **شکل:** هر شعر دو شکل یا قالب یا صورت دارد؛ یکی شکل ظاهری که عبارت است از طرز ترکیب مصراع‌ها و ابیات با یکدیگر، به اعتبار قافیه و ردیف و گاه وزن. این همان چیزی است که در اصطلاح قدیم، قصیده و غزل و قطعه و رباعی و مثنوی و مسمط و ترجیع‌بند و ترکیب و مستزاد و بحر طویل را از یکدیگر جدا می‌کرد و

بیشتر به طرز قرارگرفتن قافیه‌ها و گاه مسألهٔ وزن نظر داشت. می‌توان در کار رسیدگی به خصایص شعری یک شاعر، این نکات را هم در نظر گرفت که مثلاً درکدام یک از این انواع توفیق بیشتری یافته و یا معانی و مضامین او درکدام یک از این شکل‌ها بهتر جایگزین شده‌اند؛ مثلاً، در بین معاصران، بهار در قصایدش موفق‌تر است و ایرج در مثنویاتش و پروین در قطعه‌هایش.

اما شکل شعر یا صورت شعر، یک مفهوم عمیق‌تر هم می‌تواند داشته باشد و آن مسألهٔ «شکل درونی» یا «فرم ذهنی» آن است که به طور خلاصه عبارت است از مسألهٔ پیوستگی عناصر مختلف یک شعر در ترکیب عمومی آن. می‌توان بررسی کرد که شاعر در این راه چه مایه توفیق یافته است. بسیاری از شعرهای قدیم از نوعی یک‌پارچگی و وحدت ارگانیک برخوردارند، مثل قصاید ناصرخسرو و غزل‌های مولوی؛ اما بسیاری شعرها ــ به خصوص در دورهٔ بعد از مغول ــ از این وحدت ارگانیک و یک‌پارچگی درونی کمتر برخوردارند، مانند بسیاری از شعرهای سبک هندی. یکی از مهم‌ترین نکاتی که نباید در نقد شعر مورد غفلت قرارگیرد، رسیدگی به همین امر است[1].

چنان‌که می‌دانیم، هر شعر یک «تجربه» است و باید تمام عناصر آن به گونه‌ای هماهنگ در خدمت تصویر آن تجربه درآیند. اگر هر پاره‌ای از شعر مربوط به عالمی باشد، ممکن است در درون شعر تناقض به وجود آید و یک قسمت، قسمت دیگر را نفی کند و در

---

۱) رجوع کنید به مقالهٔ م. امید در هیرمند، ش ۴، مشهد، ۱۳۴۳. و برای نمونه غزلِ «آمده‌ام که تا به خود گوش‌کشان کشانمت» مولانا را با هر یک از غزل‌های صائب یا بیدل قیاس کنید.

نتیجه شعر بی‌تأثیر بماند. یا ممکن است بعضی اجزا با یکدیگر تزاحم کنند. این چنین شعری از کمال هنری برخوردار نخواهد بود.

با توجه به نکات بالا، تصور می‌کنم نیازی به این یادآوری نباشد که در یک شعر کامل و زنده، نخست باید دید که عنصر عاطفه چه قدر بر دیگر عناصر تسلط دارد و پس از آن تخیل که در خدمت عاطفه است، چه قدر بر زبان و موسیقی مسلط است و در نتیجه بررسی کرد که آیا اجزای شعر از یک گره‌خوردگی کامل برخوردار هستند یا نه؟

برای روشن شدن این مسأله، باید تمثیل مولانا را در باب کشتی و آب، همواره به یاد داشته باشیم. او می‌گوید آب هر قدر بسیار باشد، تا هنگامی که کشتی بر آب مسلط است، هیچ خطری ندارد بلکه مایهٔ حرکت و ارزش بیشتر کشتی است، اما همین‌که آب بر کشتی مسلط شد، مرگ و غرق کشتی حتمی است. در شعر و هنر نیز تا عواطف انسانی و جلوه‌های حیات بشری بر دیگر عناصر ـ تخیل، زبان، موسیقی، شکل ـ فرمانرواست، هر قدر این عناصر بسیار باشند، زیانی به حال شعر ندارد، اما همین‌که یکی از این عناصر، ـ مثلاً موسیقی، یا تخیل، یا زبان ـ بر سریان عاطفی و جوهر حیاتی شعر که زندگی است، غالب شود، شعر دیر یا زود، از میان می‌رود. به تعبیر دیگر، زبان و موسیقی و شکل و ... که در مجموعِ «فرم» را تشکیل می‌دهند، هر چه نیرومندتر و قوی‌تر باشند، تا هنگامی که بر محتوا، یعنی زمینهٔ عاطفی شعر، مسلط نشده‌اند و آن را از بین نبرده‌اند، قابل ستایش‌اند، ولی وقتی فرمالیسم ـ توجه به آن عناصر بدون در نظر گرفتن زندگی و تجربه‌های حیاتی ـ بر عواطف مسلط شد، مرگ شعر حتمی است، حتی اگر این فرمالیسم بسیار اندک باشد.

حافظ، به‌لحاظ فرم و تکنیک در ادب فارسی بی‌رقیب است، اما این‌همه توجه به فرم و تکنیک در شعر او هیچ‌گاه مانع از آن نبوده که عواطف بشری و تجربه‌های حیاتی و انسانی او تسلط خود را از دست بدهند. با همهٔ گسترش و نیرویی که فرمالیسم در شعر او دارد، عواطف همچنان سلطنت خویش را بر مجموعهٔ خصایص فرمی، حفظ کرده‌اند؛ در صورتی که در شعر قاآنی ـ که فقط به یکی از خصایص فرم اندکی توجه از خود نشان داده و خواسته است «بازی با کلمات» را وجههٔ نظر خود قرار دهد ـ همان توجه اندک به فرم، سبب شده است که عواطف در شعر او نابود شوند و در نتیجه شعرش شعری است تهی و مرده و بی‌جان؛ به قول مولانا:

آب، در کشتی، هلاک کشتی است
آب، در بیرون کشتی، پشتی است.

تمامی قلّه‌های ادب فارسی، در گذشته و حال، هرقدر از تکنیک و فن و مسائل مربوط به فرم استفاده کرده‌اند، باز فراموش نکرده‌اند که جوهرِ سیّال زندگی و عواطف بشری باید بر مجموعهٔ این خصایص فرمی حاکم و فرمانروا باشد.

یکی از بیماری‌های شعر فارسی در سال‌های اخیر که اغلب نظریه‌پردازانِ «نهان‌آموز» و «دست‌آموز» روزگار، به عناوین مختلف، آن را مورد ستایش قرار داده‌اند، همین بیماری توجه به فرم است و غفلت از زندگی و زمینهٔ عاطفی و وجدانی شعر. تکنیک و فرمی که اینان از آن سخن می‌گویند، مثل قالی‌ای است که آن شیّاد بافته بود و فقط حلال‌زاده آن را می‌دید و تمام درباریان امیر از ترس این که حرام‌زاده شوند، در صفات آن داد سخن می‌دادند، بی آن‌که چیزی در

برابر خود ببینند و امیر خود نیز از آن ستایش می‌کرد. جمعی از بیماران اسنوبیسم ــ بیماری خطرناک روشنفکران ایرانی ــ هم از ترس این‌که حرام‌زاده معرفی شوند، در صفات همین تکنیک و فرم سخن می‌گویند. ای کاش این تکنیک و فرم می‌توانست به اندازهٔ فرمالیسم ضعیف و بیمارگونهٔ قاآنی در شعرشان جلوه و نمایی از خود نشان دهد.

شعر آزاد نیمایی[1]

اکنون، با توجه به این مقدمات نظری، سعی می‌کنیم چشم‌انداز کلی شعر فارسی نیم قرن اخیر را به اجمال ترسیم کنیم.

کوشش برای تجدد در شعر، پدیده‌ای نیست که با نیما یا مشروطیت آغاز شده باشد. قصد تجدد و تغییر در اسالیب شعر در هر دوره، به تناسب شرایط تاریخی، موردِ نظرِ عده‌ای از شاعران بوده است. خاقانی و نظامی و اقمارشان (مجموعهٔ مکتب شعری شَروان و ارّان)، در قیاس با شاعران قبل از خود، عالماً و عامداً اسلوب شعر را مورد تجدید نظر قرار دادند[2]. کوشش صوفیه یکی از بزرگ‌ترین قدم‌ها

---

۱) هنوز جریانی هم به عنوان شعر سنتی در ادب ما وجود دارد که گویندگان آن باید موضوع بحث و نقدی مفصل قرار گیرند.

۲) منظور خاقانی از «شیوهٔ خاص و تازه» فرمالیسم کار است و به همین مناسبت مولوی در نقدی که از شعر خاقانی کرده آن را «صدا» [- بازی با کلمات و فرمالیسم] می‌خواند و می‌گوید:

منطق‌الطیر آن خاقانی «صدا»ست
منطق‌الطیر سلیمانی کجاست؟

منظورش از منطق‌الطیر سلیمانی، منطق‌الطیر عطار است که فرمالیسم در آن وجود ندارد و سراپا عاطفه و حالت است و «صدا» نیست. اگر در عصر ما فروغ می‌گفت: «تنها صداست که می‌ماند» قصدش صدای عاطفهٔ انسان بود و درست بود.

در حوزهٔ تجدد شعر فارسی[۱] بوده است. بعد از عصر حافظ، همان دوره‌ای که ما عنوان عصر انحطاط به آن داده‌ایم، در شاعران پس از عبدالرحمان جامی، نوعی کوشش برای تحول شعر وجود داشته است؛ اما تحول به سوی بیماری و تصنع. به هر حال، شاعرانی از نوع کاتبی و ... در همان اقداماتی که برای وارد کردن مقداری قید و بند و تکلّف در شعر و رعایت افراط‌آمیز تناسب‌های درونی در شکل بیمارگونه‌اش داشته‌اند، قصدشان نوعی تازه‌جویی بوده است. پس از ایشان، اقدام شاعران سبک هندی که تمام توجه‌شان به تازگی «خیال»ها[۲] بوده، باز، خود کوششی است تجددآمیز و در قیاس با مشابهات آن، بدیع و قابل ملاحظه و حتی قابل ستایش. بعد از شاعران سبک هندی هم کوششِ شاعران زندیه و قاجاریه برای رسیدن به زبانی قابل فهم و دور از «صور خیال» سبک هندی ـ که سبکی پیچیده بود و پیچیده‌تر شد ـ خود نوعی اقدام تازه‌جویانه بوده است[۳]، ولی چنان که می‌دانیم، هر یک از این اقدام‌های

---

۱) مولوی می‌گوید:

بگیر و پاره کن این شعر را چو شعر کهن
که فارغ است معانی ز حرف و باد و هوا
[غزلیات شمس ۱۴۴/۱]

هین سخن تازه بگو تا دل و جان تازه شود
وارهد از حدِّ جهان بی‌حد و اندازه شود
[غزلیات شمس ۱۴/۲]

هدیهٔ شاعر چه باشد شعر نو.
[مثنوی، دفتر۴/ بیت۱۱۸۶]

۲) شاعران سبک هندی وقتی می‌گفتند: «طالب حسن غریب و معنی بیگانه باش!» منظورشان همین تجددخواهی در حوزهٔ ایماژها بوده است.

۳) شاید تنها موردی که شعر فارسی از مفهوم تجدد در شرایط زمانی و مکانی خود

متجددانه چون از یک بینش یک بعدی سرچشمه می‌گرفت با توفیق کامل همراه نبود؛ به ویژه که حوزهٔ عاطفی شعر ـ که مهم‌ترین حوزهٔ شعر است ـ در خلال اغلب این نهضت‌های ادبی، مورد غفلت بود. این شاعران از نظر عاطفی به شعر کمتر توجه داشتند و اگر هم عاطفه‌ای در شعرشان عرضه می‌شد چیزی بود که در خلال عواطف شاعران قبل از ایشان هم، اغلب به صورت بهتر، عرضه شده بود. دلیل این که این شاعران در حوزهٔ عاطفی نتوانستند شعر را تکانی بدهند روشن است. زیرا عواطف وقتی به طور طبیعی حرکت و سیر می‌کنند که زندگی به طور طبیعی حرکت و سریان لازم را پیدا کند و چون زندگیِ این گویندگان به‌لحاظ مسائل فردی و اجتماعی، چیزی نبود جز همان اموری که نسل‌های قبل از آنها به آن پرداخته بودند، در حوزهٔ عاطفی شعر نیز ـ که روی دیگر سکهٔ زندگی است ـ کمتر تغییری به چشم می‌خورد.

با نهضت فکری اواخر قرن نوزدهم که اندیشمندان ایرانی با جلوه‌های دیگری از زندگی روبرو شدند، و انسان اندک اندک مقام خود را در ساختار جامعه[1] تشخیص داد و دانست که می‌تواند در

← برخوردار نیست، عصر قاجاریه ـ فاصلهٔ سبک هندی تا مشروطیت ـ باشد و به همین دلیل هم نام بازگشت بر آن اطلاق کرده‌اند.

۱) برخورد با فکر آزادی، در معنی درست کلمه، یعنی مفهوم دموکراسی غربی، از اواخر صفویه در کتب روشنفکران ایرانی دیده می‌شود. قبل از همه محمدعلی حزین از نظام حکومتی و اجتماعی فرنگ خبر داشت (رجوع شود به: حزین لاهیجی زندگی و زیباترین غزل‌های او، انتشارات توس، ۱۳۴۲) و رجوع شود به نیمهٔ دوم کتاب تحفة العالم شوشتری که در آن به صراحت از تمام جوانب زندگی و مدنیت و علم جدید اروپایی سخن به میان آمده است (چاپ ۱۲۱۶ هـ. ق). آزادی در اصطلاح قدما، به معنی دموکراسی و برابری نبوده بلکه ←

سرنوشت خویش مؤثر باشد و دانست که جوامع اروپایی تا چه مراحلی از زندگی مدنی و اجتماعی پیش رفته‌اند، تدریجاً ارزش‌های محیط زندگی روی در تحول نهاد و اندک اندک مسائلی از نوع قومیت و ناسیونالیسم[۱] و اهمیت آن مورد توجه مردم قرار گرفت. همچنین مسألهٔ قانون و آزادی و فرهنگ نو، اینها همه عواملی بودند که مفهوم زندگی را تا حد چشم‌گیری، و دست کم در نظر روشنفکران، دگرگون کردند.

وقتی ارزش‌های زندگی دگرگون شد، نوع عواطف و برداشت از زندگی نیز دگرگون شد. در اینجا بود که شعر مشروطیت با زمینهٔ تند عاطفی خویش شکل گرفت و بالید و شکفته شد و مسائل عاطفی انسان عصر، در شعر ایرج، بهار، دهخدا، عشقی، عارف، لاهوتی، فرخی و دیگران مورد نظر قرار گرفت و همین تغییرات که در زندگی ــ و در نتیجه نوع احساسات و عواطف ــ روی داد، وضع شعر را به‌لحاظ دیگر عناصر یعنی تخیل و آهنگ و زبان و شکل دگرگون کرد. البته نباید از انتشار بعضی نقدهای تند اجتماعی در این

← رها شدن به معنی خام و ابتدایی آن بوده مثلاً آزادی این که بتواند از شهری به شهری برود یا ... چنان‌که در این بیت از عمادی شهریاری می‌خوانیم:

آزادی آرزوست مرا دیر سال‌هاست
تا کی ز بندگی، نه کم از سرو و سوسنم.

۱) نخستین جلوه‌های فکر قومیت در معنی جدید و درست آن برابر **Nationalism** فرنگی از میرزافتحعلی آخوندزاده و جلال‌الدین میرزای قاجار شروع می‌شود. تلقی قدما از وطن، گاه چیزی نزدیک به معنی خام ناسیونالیسم بوده ولی بسیار مبهم و بیشتر در برخورد با اقوام بیگانه ظاهر می‌شده است. در اروپا نیز از قرن هیجدهم به بعد ناسیونالیسم مفهوم پیدا کرده است.

دوره غافل بود[۱].

شعر مشروطیت، به‌لحاظ عناصر مورد بررسی ما، حالتی خاص دارد. از آنجا که شعر مشروطیت جنبهٔ «ابزاری» دارد، یعنی وسیله‌ای است کاملاً اجتماعی و حوزهٔ مخاطبانش از محیط محدود دربارها گسترش یافته و به میان تودهٔ مردم آمده است، به‌لحاظ عاطفی بسیار قابل توجه است.

عواطفی که در شعر مشروطیت بیشتر به چشم می‌خورد، عواطف و احساساتی است که پیرامون مسائل مبتلابه زمان ــ از قبیل موضوع قومیت و کوشش برای بیدار کردن حس ناسیونالیسم و انتقاد از عقب‌افتادگی‌های فرهنگی و فقر و نبودن آزادی و انتقاد از خرافات مذهبی ــ دور می‌زند و به همین دلیل از یک «منِ» اجتماعی سرچشمه می‌گیرد؛ برعکسِ شعر دورهٔ قبل از آن ــ عصر قاجاری ــ که بر محور یک «منِ» شخصی حرکت می‌کرد.

چون شعر مشروطیت جنبهٔ ابزاری دارد و در نتیجه عواطف مهم‌ترین عنصر آن را تشکیل می‌دهند، شاعران مشروطیت به دیگر عناصر شعر ــ از قبیل تخیل[۲] و زبان و موسیقی و شکل ــ کمتر توجه

---

۱) اصولاً در ادب قدیم ما نقد وجود نداشته و اگر بوده جنبهٔ فرمالیسم بر آن چیرگی داشته و بیشتر متأثر از نقد عرب است و نقد عرب کاملاً فرمالیستی است. برای نمونه رجوع کنید به فصل اول نقد الشعر قدامه که می‌گوید مهم نیست شاعر چه می‌گوید، مهم این است که چگونه می‌گوید. در دوره‌های اخیر، نقد میرزا فتحعلی آخوندزاده و بعد از او نقد میرزا آقاخان کرمانی و بعدها کسروی ــ که متأثر از آن دو است ــ نخستین گام‌ها برای رهایی از موازین نقد فرمالیستی و مباحث الفاظ در ادب ماست. البته صوفیه موازین غیرفرمالیستی داشته‌اند.

۲) البته قدم‌هایی برای تجدد در عرصهٔ ایماژهای شعر مشروطیت برداشته شده که درخشان‌ترین نمونه‌اش را در بعضی شعرهای عشقی می‌توان مشاهده کرد، مثل «سه تابلو مریم» و «کفن سیاه.»

دارند. شعر مشروطیت به‌لحاظ تخیل، شعری است بسیار ضعیف، ولی از نظر زبان قدم‌هایی به جلو برداشته چرا که قصدش گسترش حوزهٔ مخاطبان شعر است، بنابراین می‌کوشد از زبان همان مردم استفاده کند و در این کار توفیق می‌یابد. شعر شاعرانی مانند ایرج، عشقی، عارف و سیداشرف[۱] زبانی دارد نزدیک به زبان توده و به‌لحاظ آهنگ سعی می‌کند خود را به آهنگ‌های دلخواه عوام ــ از قبیل آنچه در نوحه‌ها و تصنیف‌هاشان دیده می‌شود ــ نزدیک کند و بدین‌گونه است که در شعر مشروطیت آن طنطنهٔ الفاظ سبک قاجاری و دساتیریات و لغات مردهٔ آن دیده نمی‌شود و موسیقی شعرهای سنتی سبک خراسانی هم دیگر در آن کمتر دیده می‌شود. شکل‌ها نیز، شکل‌های سهل و آسان است که از نظر فنی دست و پاگیر نیستند.

در سال‌های مقارن ۱۳۰۰ هـ. ش. با تغییراتی که در فضای سیاسی ایران روی می‌دهد، شعر دیگر آن درگیری دوران مشروطیت را، ناچار، به کناری می‌نهد و می‌کوشد پوشیده‌تر، کنایی‌تر و در نتیجه ادیبانه‌تر شود. هر چه از ۱۳۰۰ به این طرف می‌آییم، تا ۱۳۲۰، این وضع چشم‌گیرتر می‌شود.

در این دوره شعرا به مسألهٔ زبان و شکل و تخیل توجه بیشتری می‌کنند و در نتیجه اقداماتی برای «تجدد شعری» صورت می‌گیرد که پیشروان آن عبارتند از:

---

۱) پیشرفت‌های زبانی در شعر ایرج و سیداشرف، هم به لحاظ واژگان و هم به لحاظ ساختمان جمله، قابل ملاحظه است و در شعر بهار از لحاظ بعضی تلفیق‌هایی که میان لحن گفتار قدما با بعضی واژه‌های تازه شده است. ضعف‌های عشقی و عارف در نحو زبان، گاه، سبب می‌شود که تعبیر بهار را در حق آنها بپذیریم که گفت: «عارف و عشقی عوام.»

۱. ایرج، در چند سال اول این عهد، به‌لحاظ زبان شعر.

۲. بهار، در شعرهایی از نوع «شباهنگ» و «کبوتران من»، به‌لحاظ قالب شعر و نوع توصیف.

۳. میرزا یحیی دولت‌آبادی، در شعرهایی که کوشیده است وزنی غیر از وزن عروضی به شعر فارسی بدهد، مانند شعر «صبحدم» در مجموعهٔ اردیبهشت که دیوان شعر اوست[1] و در ۱۳۳۰ هـ. ق. در سوئیس به تشویق ادوارد براون سروده است.

۴. رشید یاسمی، که بیشتر کوشیده است با استفاده از قالب دوبیتی‌های پیوسته (چهار پاره) و قطعاتی با بندهای متفاوت از نظر قافیه و متحد از نظر عروضی، همان مضامین قدیمی را وارد شعر کند.

۵. پروین اعتصامی، که هم از نظر شکل شعر قدم‌هایی در راه تجدد برداشته ـ از قبیل ایجاد نوعی ترکیب‌بند و کوشش برای استفاده از قالب‌های غیرمعمول شعر سنتی ـ و هم از لحاظ طرح مسائل اجتماعی و انسانی در لحنی بسیار صمیمی و پاک که تا عصر او در شعر فارسی کمتر مورد توجه بزرگان ادب بوده است.

۶. فرخی یزدی دراین عصر غزل سیاسی را در عالی‌ترین طرز سروده و در این کار توانسته جان سیاسی و سیمای انقلابی تازه‌ای به غزل

---

۱) یادآوری نهضت ترجمهٔ شعر، در این عصر ضرورت دارد. در اغلب مجلات این عصر ترجمه‌هایی از شعر شاعران فرنگ به خصوص فرانسه دیده می‌شود. ترجمه‌های منظوم، در آثار وثوق‌الدوله، رشید یاسمی، ایرج، بهار، و به صورت اقتباس در پروین، لاهوتی، و دیگران می‌تواند موضوع تحقیق قرار گیرد و سیر آن تا روزگار ما مطالعه شود. بدون مطالعهٔ دقیق در ترجمه‌های شعر فرنگی، تحقیق در تحول شعر فارسی عملی نیست.

فارسی بدهد[۱] که از محدودهٔ شمع و گل و پروانه و بلبل خارج شود.

۷. ابوالقاسم لاهوتی، که در این سال‌ها خارج از کشور به سر می‌برده، قدم‌های چشم‌گیری در راه تحول محتوا و شکل شعر برداشته که کارهای او هم از نظر زبان شعر و هم به‌لحاظ معانی و مضامینی که وارد شعر کرده، قابل بررسی است.

در همین سال‌های مابین ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۸ نیما سرگرم کار خود بود. او خوب متوجه شده بود تجددی که معاصران عرضه کرده‌اند اغلب محدود و یک بعدی است؛ آن‌که شعرش به‌لحاظ عاطفی قوی است، از لحاظ تخیل ضعیف است و آن‌که زبان شعرش دارای تازگی است، اغلب از جنبهٔ دیگری ضعیف است و ... بر روی هم، نیما کوشید تا ترکیبی اعتدالی میان همهٔ عناصر ساختمانی شعر به‌وجود آورد. شعری بسراید که از عواطف انسان عصر او سخن بگوید و این عواطف با تصاویر و ایماژهایی عرضه شود که تکراری نباشد. پیداست که چنین هدفی بسیار دیر به دست می‌آید. نیما کم‌کم متوجه شد که قوالب قدیمی شعر فارسی گنجایش کافی برای مقصود او ندارد، این بود که در سال‌های حدود ۱۳۱۸ شعر «غراب» خود را در مجلهٔ موسیقی[۲] منتشر کرد که در حقیقت نخستین نمونهٔ برجستهٔ شعر

---

۱) وی به مسائل انقلابی کارگری و جریانات مبارزهٔ خلق‌های آن عصر از قبیل روسیه و چین در غزلیاتش اشاراتی دارد و همه جا از مرام سوسیالیستی خود به عنوان چیزی که جریانش حتمی است و «آجل شود اگر چه به عاجل نمی‌شود»، سخن می‌گوید.

۲) انتخاب مجلهٔ موسیقی برای نشر نخستین نمونه‌های شعر آزاد، کاری است که نیما با قصد و هوشیاری تمام آن را انجام داده است، زیرا خوانندگان مجله، به هر حال، کسانی بوده‌اند که از موسیقی تلقی بازتر و روشن‌تری داشته‌اند و همان آگاهی از مفهوم وسیع موسیقی، سبب می‌شده است که ذهنشان برای پذیرفتن موسیقی شعر آزاد، آماده‌تر باشد.

آزاد نیمایی در تاریخ ادبیات ماست[۱]. در این شعر، مقصود نیما به خوبی تحقق پیدا کرده است. بعد از آن، به خصوص در سال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰، نیما نمونه‌های درخشان‌تری از این گونه شعرهای خود منتشر کرد که اگر سنت‌پرستان آن را با بی‌اعتنایی تلقی کردند و گاه حتی با خشم و نفرت، اما جوانانی مانند فریدون توللی در آن به دیدهٔ دیگری نگریستند و شعرهایی از آن نوع در میان جوانان انتشار یافت که در بعضی تمام نکته‌های مورد نظر نیما رعایت شده بود و در بعضی نوعی به هم‌ریختگی و پریشانی مشاهده می‌شد. نخستین دیوان «شعر نو» به نام جرقه در ۱۳۲۴ منتشر شد. این کتاب اثر منوچهر شیبانی بود و گویندهٔ جوانش تأثیر مستقیم این‌گونه کوشش‌های نیمایی را در کار خود پذیرفته بود. مطبوعات نیز، اندک اندک، شروع به چاپ شعرهایی از این نوع کردند. این شعرها اغلب فقط در عدم رعایت قوالب سنتی با شعرهای نیما شباهت داشتند وگرنه ریزه‌کاری‌هایی که مورد توجه او بود و سالیان سال در آن تأمل کرده بود، کمتر مورد توجه قرار گرفت.

قبل از آنکه به اختصار به خصایص شعر آزاد نیمایی بپردازیم، باید توجه داشته باشیم که نیما در فاصلهٔ آغاز کار شاعری تا رسیدن به

---

۱) با این که «ققنوس» را به عنوان نخستین نمونهٔ انتشار یافتهٔ شعر آزاد نیما نام برده‌اند، باید یادآوری کرد که نخستین شعر آزاد نیما که نشر یافته «غراب» است که در مهر ۱۳۱۷ سروده شده و در آذر ۱۳۱۸ انتشار یافته است. «گل مهتاب» در ۱۳۱۸ سروده شده و در فروردین ۱۳۱۹ چاپ شده و شعر «ققنوس»، اگر چه در بهمن ۱۳۱۶ سروده شده، تاریخ نشر آن اردیبهشت ۱۳۱۹ است. البته از شعر آزاد خانم شمس کسمایی هم که به هر حال نمونه‌ای است قبل از کارهای نیما باید نام برد. برای اطلاع از شعر خانم کسمایی کتاب از صبا تا نیما دیده شود.

مرحلهٔ شعر آزاد چند کوشش دیگر داشته است. او در ۱۳۰۰ افسانه را منتشر کرد. افسانه صدای تازه‌ای بود در فضای شعر آن روز، هم به‌لحاظ شکل و هم به‌لحاظ عاطفی و همچنین از نظر موسیقی.

افسانه یک منظومهٔ غنایی (Lyric) است که با همه نمونه‌های شعر غنایی که در ادبیات فارسی داشته‌ایم، تفاوت آشکاری دارد. اگر چه به‌لحاظ زمینه، اثری است رمانتیک ـ و همین رمانتیسم هم به این شکل در شعر آن روز تازگی داشته[1] ـ با این همه، از لحاظ این‌که تأملات و عواطف یک روستایی را در شهر ـ با نوع نگرشی که به زندگی و طبیعت دارد ـ در خود به بهترین وجهی ترسیم می‌کند، قابل مطالعه است. همچنین افسانه از نظر نوع مکالماتی که در خلال این منظومه هست و قدمی است برای رسیدن به شعر دراماتیک و نمایشی در ادبیات منظوم ما، حائز اهمیت است. در ادبیات منظوم ما، امروز، به احتمال قوی، می‌توان گفت که کوشش‌های میرزادهٔ عشقی در «سه تابلو مریم» ـ که خود نوعی زمینهٔ نمایشی دارد ـ متأثر از شکل افسانه است[2]. افسانه به‌لحاظ آهنگ هم نوعی تازگی داشت؛ وزنی مترنّم و خوش که قبل از نیما فقط دو شاعر ـ ادیب نیشابوری و حبیب خراسانی ـ از آن استفاده کرده بودند و از قدما، در شعر

---

۱) صبغهٔ اصلی شعر متجدد این دوره رمانتیسم است و چنان‌که می‌دانیم ناسیونالیسم و رمانتیسم خواهران توأمان‌اند؛ به همین مناسبت اوج ناسیونالیسم در عشقی بیشتر به چشم می‌خورد و در عین حال او شاید موفق‌ترین شاعر رمانتیک عصر خود نیز باشد.

۲) نیما در مقدمهٔ چاپ اول افسانه، خطاب به عشقی، می‌گوید: این ساختمان را که می‌بینی افسانهٔ من در آن جا گرفته است، یک طرز مکالمهٔ طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد، شاید برای دفعهٔ اول پسندیدهٔ تو نباشد، اما به اعتقاد من از این حیث که می‌تواند به «نمایش» اختصاص داشته باشد، بهترین ساختمان است [ضمیمهٔ چاپ دوم ارزش احساسات].

رسمی، کسی به آن توجه نکرده بود. شاید در میان نوحه‌های عوام بتوان نمونه‌هایی از عروض افسانه را یافت.

در کنار افسانه و قبل از آن، نیما مثنویِ «برای دل‌های خونین» را سروده بود که از آثار جوانی و خامی اوست. این مثنوی اگر با موازین شعر سنتی سنجیده شود، بسیار ضعیف است، اما نوعی روحیهٔ رمانتیک در این شعر نیز دیده می‌شود که به این شکل در ادب ما رواج نداشته است. منظومهٔ «خانوادهٔ سرباز» هم که در همین سال‌ها سروده شده از کارهایی است که نیما برای رسیدن به آن مقصود اصلی سروده ولی موفقیت افسانه را ندارد. علاوه بر این سه منظومه، قطعه‌هایی مانند «ای شب» در همین سال‌ها از او نشر شده که گوشه و کنار می‌توان تأثیر آن را در شعر آن روزگار جستجو کرد.

آنچه در مجموعهٔ این کارها به طور پراکنده به چشم می‌خورد عبارت است از:

۱. کوشش برای پیدا کردن موسیقی تازه در شعر، مانند افسانه و «خانوادهٔ سرباز».

۲. کوشش برای ثبت عواطف انسانی عصر او در زمینه‌های اجتماعی («خانواده سرباز») و در زمینهٔ احساس تنهایی و غربت که از خصایص رمانتیسم عصر است (افسانه و «برای دل‌های خونین»).

۳. کوشش برای رسیدن به یک «دید» تازه که از نوع صور خیال قدما نباشد (افسانه و «ای شب»).

این کوشش‌ها، هر کدام جدا جدا در محدودهٔ خود، از توفیق نسبی برخوردار بودند، ولی می‌بایست شعری به وجود آید که تمام این عناصر را، به‌طور مجموع، در خود داشته باشد و «غراب» و «ققنوس»

نمونه‌های این‌گونه شعر بود که :ر آنها عاطفه، آهنگ، و حتی زبان از تجددی هماهنگ برخوردار است و شکلی تازه دارد.

نخستین نمونه‌های شعر آزاد نیمایی، در سال‌های مقارن ۱۳۲۰ انتشار یافت و بعد از ۱۳۲۰ مورد توجه شاعران جوان قرار گرفت.

اگر بخواهیم کمی فنی، دربارهٔ خصایص شعر آزاد سخن بگوییم، باید بگوییم که شعر آزاد یا شعر نیمایی، این تفاوت‌ها را با شعر سنتی دارد ـ البته هر شعر نوی شعر نیمایی نیست، زیرا بسیاری از شاعران نوپرداز از اصول فنی شعر او بی‌خبرند:

۱. **از لحاظ عاطفی**، بیشتر جنبهٔ اجتماعی و انسانی دارد و از آن «منِ» رمانتیک دیگر نشانی در آن نمی‌بینیم. مسائلی که در شعر نیمایی آزاد مطرح می‌شود از کلیت و گسترش عاطفی بیشتری برخوردار است که با گذشت زمان، امکان کهنه شدن آن مسائل کمتر است و برخلاف شعر مشروطیت که بیشتر از صراحت تندی برخوردار بود و می‌کوشید مسائل روز را به همان شکل مشخص و معمول و حتی با آوردن نام‌های خاص و اشاره به وقایع معین اجتماعی ثبت کند، می‌کوشد هر حادثه یا زمینهٔ اجتماعی را به‌گونه‌ای گسترده‌تر مطرح کند که با از میان رفتن مصداق اصلی، شعر از میان نرود بلکه بر یک مصداق مشابه دیگر قابل انطباق باشد.

۲. **از لحاظ تخیل**، در گذشته، تصاویر شعری گویندگان، اغلب حاصل مطالعه‌ای بود که در آثار شعرای قبل از خود داشتند و بسیاری تشبیهات و مجازها در شعر گویندگان ملاحظه می‌شد که خود آنها

درست نمی‌دانستند از کجا آمده[1]. ولی در شعر نیمایی کوشش بر آن است که صور خیال هر شاعر از تجربهٔ شخص او سرچشمه گیرد. به همین دلیل می‌توان «صبغهٔ اقلیمی» یا «رنگ محلی» را در شعر شاعران نیمایی احساس کرد. مثلاً رنگ محلی در شعر شاعرانی که در جنوب زندگی می‌کنند با شعر شاعران شمال تفاوت دارد. از آنجا که زندگی جنوبی دارای خصایصی است، و در نتیجه تجربه‌های زندگی یک ایرانی در جنوب با یک ایرانی در شمال متفاوت است، نوع صور خیال این گویندگان هم با یکدیگر تفاوت می‌کند. برای نمونه اگر شعر فروغ فرخزاد را با شعر منوچهر آتشی و شعر نیما، فقط از لحاظ نوع عناصری که تشبیهات و مجازهای شعری را به وجود آورده‌اند، نه به‌لحاظ ارزش ادبی، مقایسه کنیم، خواهیم دید که عناصر زندگی شهری در فروغ محسوس‌تر است و عناصر زندگی شمالی در نیما و عناصر زندگی جنوبی در شعر آتشی. برای نمونه:

الف:

بربساطی که بساطی نیست.
در درون کومهٔ تاریک من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست.
و جدار دنده‌های نی به دیوار اطاقم دارد از خشکیش می‌ترکد
ــ چون دل یاران که در هجران یاران ــ
قاصد روزان ابری! داروگ کی می‌رسد باران؟

نیمایوشیج، ماخ‌اولا

می‌بینیم که «کومه» و «دنده‌های نی» و «داروگ» از فضای زندگی شمال ایران گرفته شده است.

---

۱) رجوع شود به صور خیال در شعر فارسی، فصل ایمازهای تلفیقی.

ب:

دشت با حوصلهٔ وسعت بسیارش
زخم سم‌ها را تن می‌دهد و می‌ماند
می‌شناسد که افق دور است
چشمه و چاهی نیست
و سراب است که تصویر بلند بسیار
ـــ آب و آبادی و باغ ـــ
در بلور خود می‌رویاند
گردباد است
که به تازنده سواری می‌ماند

منوچهر آتشی، آواز خاک

که از «سراب» و «گردباد» و «چاه» سخن می‌گوید و اینها بیشتر عناصر زندگی سوزان جنوب است.

ج:

زندگی شاید
یک خیابان دراز است که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد
زندگی شاید
ریسمانی است که مردی با آن خود را از شاخه می‌آویزد
زندگی شاید طفلی است که از مدرسه برمی‌گردد
یا نگاه گیج رهگذری باشد
که کلاه از سر برمی‌دارد
و به یک رهگذر دیگر، با لبخندی بی‌معنی،
می‌گوید: «صبح بخیر»

فروغ فرخ‌زاد، تولّدی دیگر

که بیشتر عناصر این تخیل از زندگی شهری، تقریباً آن هم مرکز،

گرفته شده است. بر روی هم، می‌بینیم که هر کدام از این شاعران از نوع عناصر زندگی محیط خود، بیشتر مایه گرفته‌اند. البته این «صبغهٔ اقلیمی» تنها به مسائل جغرافیایی محدود نمی‌شود و اندک اندک مسائل زندگی طبقاتی و نوع فرهنگ‌های شاعران را نیز در خود خواهد گرفت[۱].

۳. از لحاظ زبان، حداقل در سه مسألهٔ عمده باید زبان شعر را بررسی کرد:

الف. می‌دانیم که مسألهٔ زبان شعر یکی از مسائل مهم نقد ادبی است. قدما تقریباً به عنوان یک اصل مسلم پذیرفته بودند که بعضی کلمات «کلمات ادبی» هستند و بعضی کلمات نمی‌توانند ادبی باشند. این مبحث خسته‌کننده که هنوز هم در میان شاعران عصر ما مورد گفتگوست، در شعر نیمایی بدین‌گونه حل شده است که هر کلمه‌ای می‌تواند در شعر جای گیرد[۲]، به شرط این‌که، به اصطلاح عامیانه، توی ذوق نزند، بلکه خواننده بیگانگی آن کلمه را با کلمات دیگری که

---

۱) برای نمونه، اسماعیل خویی که حتی در وصف طبیعت هم شعرش از نوع تصاویری مایه می‌گیرد که به هر حال در حوزهٔ مسائل فلسفه است:

شب که می‌شود
من پر از ستاره می‌شوم
شب که می‌شود
مثل آن فشردهٔ عظیم پرشکوه و پرشکوفهٔ ازل

در هزار کهکشان ستاره، پاره پاره می‌شوم. (غزلواره ۱۰، از صدای سخن عشق)

۲) شاملو در قطعهٔ «شعری که زندگی است»، به این نکته اشاره دارد که: «این بحث خشک معنی الفاظ خاص نیز / در کار شعر نیست ... اگر شعر زندگی است / ما در تکِ سیاه‌ترین آیه‌های آن / گرمای آفتابی عشق و امید را / احساس می‌کنیم.»

(شعری که زندگی است، هوای تازه، ۶۷)

در زنجیرهٔ گفتار[۱] در کنار آن هستند، احساس نکنند. براساس این نظریه، هر کلمه‌ای، حتی کلمات لهجه‌های مختلف (مازندرانی، جنوبی، خراسانی، تهرانی و ...) همه می‌توانند در شعر به کار روند و نیما خود بسیاری از واژه‌های مازندرانی را در شعر خویش مورد استفاده قرار داده است.

ب. به‌لحاظ ترکیبات تازه، نیما و شاگردان موفق او، در زبان شعر، بسیاری از ترکیبات تازه را به وجود آورده‌اند که ممکن است مورد استفادهٔ شاعران و نویسندگان و حتی متکلمان نسل‌های بعد قرار گیرد. بعد از نیما دو تن از شاگردانش، م. امید و ا. بامداد، در راه ایجاد ترکیبات تازه ــ که برای القای مفهوم ضرورت دارند ــ توفیق بسیار داشته‌اند. کافی است برای نمونه شعر «آخر شاهنامه» اخوان ثالث را از این دیدگاه مورد بررسی قرار دهیم.

ج. از نظر نحوی، یعنی طرز قرارگرفتن اجزای جمله، شعر آزاد می‌کوشد به زبان تخاطب نزدیک شود و آن تقیدی را که قدما در مورد جای اجزای جمله داشتند، و از آن پا فراتر نمی‌گذاشتند، ندارد. اصولاً چنان که می‌دانیم، بلاغت بیشتر در ساختمان جمله ظاهر می‌شود. وقتی اجزای جمله را پس و پیش کنیم، درست است که ممکن است معنی کلی جمله تغییر نکند، ولی مسلماً تأثیر بلاغی جمله دگرگون خواهد شد. البته تغییر در ساختمان جمله، کار دشواری است و توفیق در این راه کمتر نصیب کسی می‌شود، ولی در همین عصر خودمان جلال آل احمد با توجه به نثر قرون چهارم و

---

۱) Syntagmatic Axis

پنجم، طرز جمله‌بندی نوشته‌های خود را تشخصی بخشید که بعد مورد توجه دیگران قرار گرفت. نیما و شاگردانش هم، با توجه به امکانات طبیعی زبان ـ چه آنها که در لهجه‌هاست و در زبان تخاطب، و چه آنها که در آثار قدما بوده و بعدها فراموش شده ـ بعضی کوشش‌ها برای تجدید نظر در ساختمان جمله ـ که در قرون اخیر حالت کلیشه به خود گرفته بود ـ کرده‌اند. از جمله موارد محسوس این تغییر، در شعر نیماست:

با تنش، گرم، بیابان دراز
مرده را ماند، در گورش، تنگ.

که به طور عادی باید می‌گفت: «با تن گرمش» و «در گور تنگش» و همین کار او در شعر اخوان ثالث دیده می‌شود:

با چکاچاک مهیب تیغ‌هامان، تیز
غرّش زهره دران کوس‌هامان، سهم.

که به طور عادی باید می‌گفت: «تیغ‌های تیزمان» و «کوس‌های سهم‌مان» و شکل طبیعی‌تر آن در این مصراع‌های فروغ:

من به یک خانه می‌اندیشم
با نفس‌های پیچک‌هایش رخوتناک
با چراغانش روشن چون نی نی چشم

تولدی دیگر

و بسیاری موارد دیگر. البته این‌گونه تغییرات در زبان دیر حاصل می‌شود و باید از زبان تخاطب سرچشمه بگیرد، یا در گذشته سابقه داشته باشد.

۴. از لحاظ آهنگ، آهنگ یا جانب موسیقایی شعر از چند چشم‌انداز قابل بررسی است:

الف. موسیقی بیرونی: شاید اولین چیزی که در شعر نیمایی نظر شما را جلب کند، وزن آن باشد. با مصراع‌های کوتاه و بلند[۱]. ولی این کوتاه و بلند شدن مصراع‌ها ضرورتی دارد و حسابی[۲]. اما ضرورت این کوتاه و بلند شدن‌ها این است که شاعر در یک جا به اندازهٔ دو یا سه کلمه ممکن است حرف داشته باشد و در یک جا بیشتر و بیشتر. در قدیم مجبور بودند که تمام مصراع‌ها را مساوی بیاورند. هر جا مطلب کم می‌آمد ـ چون وزن تقاضا می‌کرد ـ ناگزیر مطلبی را که ضرورت نداشت ضمیمهٔ آن می‌کردند تا وزن پر شود و جایی که مطلب زیاد بود ـ چون وزن گنجایش حد معینی از کلمات را داشت ـ سعی می‌کردند آن را کوتاه کنند و از بعضی جوانب اصلی مطلب صرف نظر کنند. نیما می‌گوید من می‌خواهم به تناسب مطلبی که دارم کلمه به کار ببرم. و طبعاً مطالب و مقاصد در تمام مصراع‌ها یکسان نیستند، پس یک مصراع را کوتاه می‌کنم ـ چون به همان قدر احتیاج دارم ـ و یک مصراع را بلند ـ چون به همان اندازه احتیاج دارم ـ و البته ضرورتی که او را بدین کار واداشته امری سرسری نیست.

اما حسابی که در کار هست چیست؟ می‌دانیم که ضرورتی سبب شده است که نیما مصراع‌ها را کوتاه و بلند کند ولی آیا روی چه

---

۱) ابوالعتاهیه، شاعر دورهٔ اول عباسی (۷۴۸ ـ ۸۲۸)، شعرهایی می‌گفت که در اوزان عروض سنتی عرب نمی‌گنجید و به‌لحاظ زبان و فکر هم تازگی داشت. وقتی به او اعتراض کردند گفت: «انا اکبر من العروض» [من بسی بزرگ‌تر از عروض هستم.] در عصر ما نیز نیما متوجه همین شد که او خود بزرگ‌تر از عروض است.

۲) رجوع شود به مقالهٔ بسیار تحقیقی و استادانهٔ م. امید در باب اوزان عروضی نیمایی در ایران ما (چاپ اول مقاله) بعد در، در راه هنر (چاپ دوم) بعد در پیام نوین (چاپ سوم) و کامل‌تر از همه در دفترهای زمانه، ویژهٔ م. امید، (چاپ چهارم مقاله.)

حساب و مقیاسی این کار امکان دارد. طبیعی است که اگر مقیاسی در کار نباشد، شعر، به‌لحاظ موسیقی، می‌شود برابر نثر. ولی ما در شعرهای نیما و شاگردان موفقش، با این‌که کوتاه و بلندی مصراع‌ها را به چشم می‌بینیم، موسیقی و وزن را هم در آن به گوش می‌شنویم. حساب و مقیاس این موسیقی در کجاست؟

در عروض قدیم وقتی شاعری شعری را در وزنِ مثلاً: مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن (= ای ساربان منزل مکن جز در دیار یار من، یا: باز آمدم چون عید نو تا قفل زندان بشکنم) می‌سرود، خود را مجبور می‌دانست تمام آن شعر را بر همین اساس ادامه دهد. اگر قصیده‌ای بود صد بیتی ـ مثل قصیدهٔ امیر معزی: ای ساربان منزل مکن ... یا غزلی بود بیست بیتی ـ مثل غزل مولانا: باز آمدم چون عید نو ... ـ در تمام ابیات و تمام مصراع‌ها، «کمیت» و «کیفیت» ارکان عروضی[1] یک نواخت، تا آخر شعر ادامه می‌یافت. نیما متوجه شد که اگر «کیفیت» به تنهایی رعایت شود و «کمیت» را کنار بگذاریم، صدمه‌ای به موسیقی شعر وارد نمی‌شود و در نتیجه آزادی کامل هم داریم که هر مصراع را به تناسب نیازمندی عاطفی و حسی که داریم کوتاه و بلند کنیم. بدین‌گونه، عروض نیما یک وجه مشابهت با عروض قدما دارد و یک وجه اختلاف: وجه موافقت این است که اگر شاعر شعری در مایهٔ مستفعلن یا فاعلاتن یا فعولن گفت، تا آخر مجبور است آن مایه را حفظ کند، بنابراین نمی‌توان شعری گفت که یک مصراع آن چنین باشد: مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن و

---

۱) ارکان، جمع رکن و رکن عبارت است از واحدهایی که شعر، از نظر عروضی، برابر با آنها تجزیه می‌شود: فعولن، فاعلاتن، مفاعیلن و ...

دیگری چنین باشد: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن و سومی چنین: فعولن فعولن فعولن فعولن. بلکه باید تمام مصراع‌ها از نظر کیفیت رکن عروضی یکسان باشند.

اما جهت اختلاف او با عروض قدیم در این است که مثل قدما مقید نیست که تمام مصراع‌ها را از نظر کمیت مساوی بیاورد[۱]. یعنی وقتی شعری گفت که مایه‌اش مفاعیلن بود، تا آخر از همین رکن مفاعیلن استفاده می‌کند اما در یک مصراع یک مفاعیلن و در دیگری سه تا و در دیگری پنج تا ـ به تناسب نیازی که در ادای مطلب دارد. بدین‌گونه، در شعر نیمایی مصراع‌های شعری که مثلاً در وزن مفاعیلن باشد، ممکن است از نظر تعداد ارکان تغییر کنند:

مفاعیلن مفاعیلن

مفاعیلن

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

و ...

و به اندازه‌ای که شعر و مطلب احتیاج دارد، شاعر مصراع‌ها را کوتاه و بلند می‌کند اما در شعری که با وزن مفاعیلن سروده، مثلاً، مصراعی نمی‌آورد که وزن فاعلاتن یا مستفعلن یا ... داشته باشد[۲].

---

۱) اول بار شهریار در مقدمهٔ یکی از مجموعه شعرهای سایه به این نکته اشاره کرد که اوزان آزاد در حقیقت تلفیق بحر طویل و مستزاد است.

۲) نکتهٔ قابل ملاحظه این است که در میان شاعران دنباله‌رو نیما، شاملو و اخوان و نادرپور و دستهٔ بسیاری، در شعر آزاد، تمام ارکان را با زحاف آخر تقریباً رعایت می‌کنند و بعضی مانند فروغ (در تولدی دیگر و ...) و خوبی (در کارهای اخیرش) بیشتر رکن اول و گاه دوم را رعایت می‌کنند و در رکن‌های بعدی تساوی کیفی ارکان را زیر پا می‌گذارند. نیما خود در مقام عمل از هر دو نوع استفاده کرده ولی در مقام نظر تساوی رکن آخر را گویا معتقد نبود.

←

ب. موسیقی کناری: می‌دانیم که در قدیم واحد شعر را «بیت» تشکیل می‌داد، یعنی هر قصیده یا غزل یا مثنوی عبارت از مجموعه‌ای از ابیات بود و هر بیت، ناچار، قافیه‌ای داشت. بیتی که قافیه نداشته باشد قابل تصور نبود[۱]. اما در عروض نیمایی، واحد شعر را مجموعهٔ چند مصراع تشکیل می‌دهد. ممکن است این مجموعه دو یا سه یا چهار و حتی هفت و هشت سطر باشد (نمی‌توان حدی نهایی برای آن قائل شد) که کنار هم قرار می‌گیرند و یک واحد از مجموعهٔ یک شعر را به وجود می‌آورند[۲]. نیما می‌گوید قافیه ارزشی که دارد در این است که موسیقی شعر را تکمیل می‌کند، یا به تعبیر ما، موسیقی کناری تکملهٔ موسیقی بیرونی است؛ پس ضرورتی ندارد که همه جا مورد استفاده قرار گیرد. هر جا مطلب تمام شد و خواستیم به مطلبی دیگر برویم، قافیه را می‌آوریم. برای نمونه:

با تو دیشب تا کجا رفتم

← (حرفهای همسایه) البته بعضی هم از سر ناشی‌گری و بی‌خبری از موسیقی شعر گاه چند بحر را به هم می‌آمیزند و به‌اصطلاح صنعت جدیدالاحداث «تخلیط البحور» در آثارشان فراوان است.

۱) در ثمارالقلوب ثعالبی آمده است که شاعری، دوست بسیار نزدیک و عزیزش را هجوی زشت کرد، وقتی آن دوست شکوه و شکایت کرد که چرا چنین کردی؟ شاعر در پاسخ گفت: نام تو در قافیه بهتر از هر نام دیگری قرار می‌گرفت وگرنه من قصد هجو تو را نداشتم.

۲) نیما در باب واحد موسیقی شعر می‌گوید: «به نظر من، شعر، در یک مصراع یا یک بیت ناقص است ـ از حیث وزن ـ زیرا یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند. وزن که طنین و آهنگ یک مطلب معین است ـ در بین مطالب یک موضوع ـ فقط به توسط آرمونی به دست می‌آید؛ این است که باید مصراع‌ها و ابیات، دسته جمعی و به طور مشترک، وزن را تولید کنند. من واضع این آرمونی هستم. شما تکمیل‌کنندهٔ سر و صورت آن باشید... [بعد می‌گوید] هر مصراع مدیون مصراع پیش و داین مصراع بعد است.» حرف‌های همسایه، چاپ تهران، ۱۳۵۱، انتشارات دنیا، ص ۶۰ ـ ۵۹.

تا خدا وان سوی صحرای خدا رفتم
من نمی‌گویم ملایک بال در بالم شنا کردند
من نمی‌گویم که باران طلا آمد
با تو لیک ای عطر سبز سایه پرورده
ای پری که باد می‌بردت
از چمنزار حریر پر گل پرده
تا حریم سایه‌های سبز
تا بهار سبزه‌های عطر
تا دیاری که غریبی‌هاش می‌آمد به چشمم آشنا رفتم.

اخوان ثالث

می‌بینیم که از مجموع این واحد شعری ـ که خود قسمتی از یک شعر است به نام «سبز» ـ مصراع‌های اول و دوم و آخرین مصراع، با هم قافیه هستند، ولی بقیه مقید به قافیه نیستند[1]. طبیعی است که در نتیجهٔ این چنین آزادیی، شاعر امکانات بیشتری برای عرضه کردن عواطف و صور خیال خویش دارد.

ج. **موسیقی درونی**: یا داخلی که قبلاً در باب آن سخن گفتیم، در شعر خود نیما زیاد مورد توجه نبوده ولی شاگردانش، به خصوص اخوان ثالث، از آن در شعر استفادهٔ بسیار کرده‌اند، همچنین احمد شاملو در شعرهای سپیدش که در باب آن بعداً بحث خواهیم کرد[2].

---

۱) البته مصراع‌های پنجم و هفتم هم دارای نوعی قافیه هستند که باید توسعاً آن را قافیهٔ غیراصلی یا قافیهٔ درونی خواند. اگر چه اصطلاح قافیهٔ درونی را ما برابر Internal Rhyme فرنگی قبول کرده‌ایم و به قافیه‌هایی که درون یک مصراع باشند، اطلاق می‌کنیم؛ همان چیزی که نوعی از آن را قدما «تصریع» می‌خواندند. به هر حال قافیه‌های اصلی در این شعر همان‌هاست که در مصراع‌های اول و دوم و مصراع آخر دیده می‌شود.

۲) برای نمونه به این بند از شعر «شبانه» توجه کنید: «پچپچه را / از آن گونه / سر به هم
←

چون موسیقی درونی، ممکن است شاعر را به وادی بازی با کلمات و نوعی فرمالیسم که مزاحم سلامت شعر است ببرد، نیما کمتر بدان نظر داشته ولی استفادهٔ آگاهانه و معقول از آن امری است ضروری که هیچ شاعر توانایی نمی‌تواند از آن چشم پوشی کند.

د. موسیقی معنوی: چون استفاده از موسیقی معنوی، برطبق توضیحاتی که قبلاً دادیم، به حالت کلیشه‌ای و قالبی درآمده بود و در شعر کلاسیک هر جا «گل» می‌آمد «خار»ی هم در کنار داشت، هرجا «کوتاه» بود «بلند»ی در کنارش ایستاده بود ــ و به قول آن بزرگ: «جایی که بود «راه» چرا «چاه» نباشد؟» ــ و دیگر انواع تناسب‌ها و هماهنگی‌های خلاق هم مورد سوء استفادهٔ شاعران مقلد دوره‌های بعد از حافظ قرار گرفته بودند[1] و به خصوص در شعر عصر قاجاری استفاده از این تناسب‌ها، به صورت مکرر، خسته‌کننده شده بود. یکی از کوشش‌های نیما متوجه این بود که شعر را از این‌گونه تناسب‌های

← آورده سپیدار و صنوبر / باری، / که مگرشان / به دسیسه سودایی در سر است پنداری، / که اسباب چیدن را به نجوایند، خود از این دست / به هنگامه‌یی که جلوهٔ هر چیز و همه چیز چنان است / که دشمن دژ خویی در کمین / ... و بدین نمط / شب را / غایتی نیست / نهایتی نیست / و بدین نمط / ستم را / واگوینده‌تر از شب / آیتی نیست.» (مرثیه‌های خاک، ۳۳) که موسیقی سین و چ حالت سر به گوشی را در اصوات شعر دمیده است و جای جای از موسیقی کناری نیز استفاده کرده است. همین حالت است که در این بند از شعر «نماز» م. امید عیناً احساس می‌شود: «نه صدایی جز صدای رازهای شب / و آب و نرمای نسیم و جیرجیرک‌ها / پاسداران حریم خفتگان باغ / و صدای حیرت بیدار من (من مست بودم، مست)» که آرامش و سکون فضا را با کمک موسیقی کلمات تصویر کرده است.

۱) نیما در یکی از نامه‌های خویش، صنایع بدیعی و درس آن را که در دبیرستان‌های آن عصر گویا خودش هم مجبور بوده تدریس کند، به عنوان «علمی که نقصان فهم و گمراهی را از اعقاب گرفته به اخلاف می‌دهد» می‌خواند. رجوع شود به دنیا خانهٔ من است، انتشارات زمان، ۱۳۵۰، ص ۱۱۲.

قراردادی، شستشو دهد و چنین کرد[۱]. در شعر نیما از این‌گونه تناسب‌ها چیزی نمی‌توان یافت، ولی بعضی از این تناسب‌ها اگر به صورت خلاّق و زاینده مورد استفادهٔ شاعر قرار گیرند، علاوه بر زیبایی بیکرانی که در زبان و زمینهٔ ذهنی شعر شاعر ایجاد می‌کنند، به منزلهٔ زنجیرهایی هستند که اجزای یک شعر را از درون به هم می‌بندند و مایهٔ استحکام شعر می‌شوند. به همین دلیل شاگردان نیما، به ویژه شاملو و اخوان، از این نوع تناسب‌های درونی، در شکل زنده و خلاّقش، فراوان استفاده کردند و در شعر بعضی گویندگان دیگر نیز نشانه‌های استفادهٔ توفیق‌آمیز از موسیقی معنوی به چشم می‌خورد. به این چند مصراع کوتاه اخوان ثالث که دربارهٔ قرن بیستم و تصویر این قرن گفته شده، توجه کنید:

قرن شکلک چهر
برگذشته از مدار ماه
لیک بس دور از قرار مهر

می‌بینیم که تناسب درونی «قرار» و «مدار» و «ماه» و «مهر» چه موسیقی معنوی زیبایی در این شعر آفریده است.

۵. **از لحاظ شکل**، شکل ظاهری شعر نیمایی، شکلی است بی‌نهایت و اگر در قدیم حدود دوازده شکل معین از قبیل قصیده و مثنوی و مسمط داشتیم[۲]، در این نوع شعر، بی‌نهایت شکل داریم.

---

۱) صاحب ابدع‌البدایع حدود دویست صنعت بدیعی نام برده و هر جا که شاهدی نیافته از خود شعری ساخته و آن را بدین‌گونه بر مجموع کوشش‌های غالباً احمقانهٔ قدما افزوده است.

۲) مجموع شکل‌هایی که در شعر فارسی وجود دارد، اگر چه بعضی به سبب اندک تفاوتی که با نوع مشابهش دارد نام مستقلی به خودگرفته، عبارتند از. رباعی و دوبیتی (که تفاوت آنها ←

ولی مهم‌تر از این شکل‌های ظاهری، «شکل درونی» یا «فرم ذهنی» شعر است که در شعر نیمایی مورد توجه بسیار است. نیما شعر فارسی را که قرنها بود از این موهبت برکنار مانده بود و جز در موارد استثنایی، هر شعر ـ خواه غزل، خواه قصیده یا ... ـ مجموعه‌ای از تجربه‌های پراکنده بود که فقط شکل ظاهری شعر، آنها را وحدت می‌بخشید، بار دیگر احیا کرد. بدین گونه که کوشید عملاً و نظراً نشان دهد که هر شعر باید از درون پیوندی استوار داشته باشد، یعنی در آن سوی وحدت موسیقایی و خصایص ظاهری، یک وحدت ارگانیک میان معانی و تجربه‌هایی که اجزای یک شعر را تشکیل می‌دهند، برقرار باشد.

این پراکندگی که در آثار شعری زبان فارسی در قرون اخیر ظاهر شده بود و در سبک هندی به اوج رسید، دور شدن از حقیقت شعر بود، چرا که شعر تصویر عواطف انسانی است از رهگذر تخیل و چون هر لحظه‌ای از لحظه‌ها، تجربه‌ای از زندگی است، پس نمی‌تواند صرف اتحاد صورت، وحدت‌بخش مجموعهٔ پراکنده‌ای از تجربه‌ها باشد. اگر یک غزل بیدل در سبک هندی از بیست بیت تشکیل شده باشد، بی‌گمان از بیست تجربهٔ مختلف سخن می‌گوید در صورتی که همهٔ این تجربه‌ها از آنِ یک حالت عاطفی و یک نوعِ سرشار شدن، نیست.

← در وزن است)، قصیده و قطعه (که تفاوت آنها در شمارهٔ ابیات و مطلع است)، مسمط و ترکیب‌بند و ترجیع (که اندک تفاوتی دارند)، مثنوی که می‌توان آن را به دو نوع افقی (مثنوی در اصطلاح قدیم) و مثنوی عمودی (چهارپاره یا دوبیتی‌های پیوسته) تقسیم کرد ـ به اعتبار ثنویت در نوع قافیه‌ها ـ، مستزاد و بحر طویل.

هماهنگی و تناسبی که در ساختمان درونی یک شعر نیمایی برقرار است، آن را از پراکنده‌گویی و آمیزش لحظه‌های دور از هم برکنار می‌دارد. این است که اگر در یک شعر قدیمی، هم تغزل و عشق مطرح بود و هم پند و اندرز، هم تصوف و هم مدح و ...، در یک شعر نیمایی از آغاز تا انجام یک تجربه، یا مجموعه‌ای یگانه از تجربه‌های یک حالت عاطفی، به کمک تخیل تصویر می‌شود. این است که یک شاعر اسلوب نیمایی هیچ مانعی نمی‌بیند از این‌که بگوید:

کوه‌ها باهم‌اند و تنهایند
همچو ما باهمانِ تنهایان.

و دیگر در ماقبل و مابعدش چیزی برای پر کردن حجم شعر نیفزاید. گویندهٔ این شعر، احمد شاملو، می‌توانست مجموعه‌ای از اندیشه‌ها و لحظه‌های پراکنده را به کمک موسیقی و شکل شعر بر این لحظه بیفزاید و شعری بگوید در دو صفحه. اما نخواسته است این تجربهٔ مستقل را به زور شکل و قالب با تجربه‌هایی که از نوع این تجربه نیستند، همراه کند. در طولانی‌ترین شعرهای نیما از قبیل «پادشاه فتح» و «کار شب‌پا» و در شعرهایی از نوع «آخر شاهنامه» از م. امید یک واحد ذهنی سیّال را می‌توان دید. در این شعرها یک تجربه یا مجموعه‌ای از تجربه‌های متعلق به یک نوع حالت عاطفی را می‌بینیم.

البته هر آن چه به عنوان شعر نیمایی عرضه می‌شود، از این «وحدت درونی» برخوردار نیست. حجم زیادی از آنچه به عنوان شعر نو عرضه می‌شود، نه تنها از وحدت حال یا وحدت عاطفی و تجربی برخوردار نیست، بلکه اصلاً از معنی و تجربه خالی است، تا

چه رسد به وحدت تجربی. در سال‌های اخیر، اصطلاح «شکل ذهنی» راکه در باره‌اش سخن گفتیم، در روزنامه‌ها مطرح کرده‌اند و هر نوع حرف بی‌معنی را که مجموعه‌ای از هذیان‌های بی‌نمک و نامربوط است، به عنوان نمونه‌های شکل ذهنی ــ که فقط حلال‌زاده آن را می‌بیند ــ عرضه می‌کنند. این آثار را هم باید خواند و باید دید، البته نه به عنوان لذت هنری، بلکه به عنوان مطالعه‌ای جدّی در «مواد خام جامعه‌شناسی حماقت»؛ حماقت گویندگان و چاپ‌کنندگان، وگرنه مردم و مخاطبان زبان فارسی خوشبختانه به هیچ وجه فریب این دم و دستگاه‌ها را نمی‌خورند.

گسترش شعر آزاد

در سال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰ شعر فارسی به سیمای دیگری درآمد. در کنار نیما و بیش و کم با توجه به کارهای او، چند شاعر برجسته نمونه‌هایی از شعر جدید عرضه کردند که بعضی مستقیماً متأثر از اسلوب نیما بود و بعضی می‌کوشید راه نیما را به شیوه‌ای معتدل‌تر دنبال کند. در میان این گویندگان نام دکتر پرویز خانلری، دکتر مجدالدین میرفخرایی، فریدون توللی و دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن از همه بارزتر بود.

دکتر خانلری که بر ادب گذشتهٔ ایران و ادبیات فرانسه تسلط داشت و کار شاعری خود را با قصیده و غزل آغاز کرده بود، در نخستین سال‌های بعد از شهریور و حتی سه چهار سال قبل از شهریور، شعرهای معتدلی در قالب چهار پاره عرضه کرد. بیشتر اینها شعرهایی بود در حوزهٔ وصف طبیعت و مسائل غنایی که در میان آنها

معروف‌تر از همه شعر «ماه در مرداب» (۱۳۱۶) است و شعر «یغمای شب» (۱۳۲۱) و «ظهر» (۱۳۲۱). او از حدود ۱۳۳۴ به بعد کمتر به نشر شعر پرداخت، امّا تا آخرین سال‌هایی که شعرش را عرضه می‌کرد همچنان جانب اعتدال و رعایت موازین قدیم را، چه در زبان و چه در شکل شعر و موسیقی آن، از دست نداد. به همین دلیل، در آن سال‌ها شعرش پلی بود برای پذیرفتن شعرهای تندتر و متجددانه‌تر. مجلهٔ او (سخن) هم در سال‌های بعد از شهریور در نشر نمونه‌های شعر جدید فارسی و چاپ مقالات در باب تجدد شعری ــ در همان موازینی که دکتر خانلری بدان معتقد است ــ سهم عمده‌ای داشت.

یکی از شاعرانی که در نخستین سال‌های بعد از شهریور، از طریق مجلهٔ سخن، چند نمونهٔ تازه عرضه کرد، دکتر مجدالدین میرفخرایی (گلچین گیلانی) بود. شعرهای گلچین از نوعی رمانتیسم مخصوص و صمیمی برخوردار بود و خیلی زود مخاطبان وسیعی را در میان دوستداران شعر متجدد فارسی پیدا کرد. شعرهایی از نوع «باران» و «نام» و «خانهٔ تار» شعرهایی بودند که بسیاری از مردم را با مفهوم تازگی و تجدد ــ در صورت معتدل و همه کس پسند آن ــ آشنا کردند.

در همین مجلهٔ سخن بود که فریدون توللی چند شعر غنایی بسیار دل‌انگیز، و در حد زمان خود «متجدد»، عرضه کرد که آنها نیز پل‌هایی بودند برای عبور به طرف شعر دیرآشنای نیما. بسیاری از کسانی که امروز نیمارا به نیکی می شناسند و از سهم او در ادب معاصر دفاع می‌کنند، از رهگذر شعر توللی و گلچین و خانلری مفهوم تجدد را درک کرده‌اند. اگر شعرهایی از نوع «کارون» و «مریم» و «مهتاب» اثر توللی و آن چند شعر که از خانلری و گلچین نام بردیم، منتشر نشده

بود، شاید نیما کمی دیرتر می‌توانست مورد توجه حتی جوان‌ترها قرار گیرد. شعرهایی از نوع «پادشاه فتح» برای ذوق و سلیقه‌های سال‌های بعد از شهریور ـ که هنوز مباحث دال و ذال در انجمن‌های ادبیش مطرح بود ـ دیرآشنا بود. به همین دلیل در ترسیم نمودار حرکت شعر فارسی معاصر وجود این گویندگان نباید فراموش شود. اختلاف مشرب‌های سیاسی یا تضادهای شخصی را در مقام تحقیق باید به یک سوی نهاد.

شاعر دیگری که در همین سال‌ها، در حوزهٔ شعر عاشقانه مورد توجه بسیار بود، دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن است که امروز از محققان و نویسندگان بنام است و سالهاست کار شعر را رها کرده است. نشر چند شعر غنایی از دکتر اسلامی در آن سال‌ها، به جای خود، قابل توجه بود.

از حدود سال‌های ۱۳۲۷ به بعد و کمی قبل از آن، چند شاعر دیگر در عرصهٔ تجدد ادبی ایران دیده می‌شوند که بیشتر به نیما توجه دارند و تأثیر مستقیم نیما را در کارهای ایشان بیشتر می‌توان مشاهده کرد، اگر چه از توجه به اسلوب معتدل مجلهٔ سخن هم برکنار نیستند. این شاعران که هم‌اکنون نیز بسیاری از آنها، از شاعران برجستهٔ معاصرند، عبارتند از سایه، کسرایی، نادرپور (نادر نادرپور به دکتر خانلری بیشتر از نیما توجه داشت)، مشیری، نصرت رحمانی، آینده و ...

از ۱۳۳۲ به بعد شعر فارسی متجدد گسترش بیشتری یافت و اگر به‌لحاظ زمینه‌های عاطفی، آن حرکت و برندگی شعر دورهٔ قبل را نداشت، از نظر رعایت اصول و مقررات شعری، پخته‌تر شد.

رمانتیسم رایج در شعر روی به زوال نهاد و اندک اندک نوعی «رمزگرایی اجتماعی» در شعرها آشکار شد.

شعر اجتماعی رمزگرا، آنگونه که در آثار م. امید و ا. بامداد در سال‌های میان ۱۳۳۳ تا ۱۳۴۰ منتشر شد، حوزهٔ شعر فارسی را از هر جهت تازگی و حرکت بخشید. آنچه راکه نیما قبلاً به تنهایی پیش می برد، این دسته ازگویندگان به طور جمعی به حرکت درآوردند. نیما در این سال‌ها آخرین شعرهای خود را می سرود و بیشتر رمزگرا شده بود.

در حدود سال‌های ۱۳۳۵ به بعد، درکنار شعر نیمایی که از خصایص آن مقداری سخن گفتیم، دو جریان دیگر وجود دارد. یک جریان، اسلوبی است که آن را باید مکتب «اعتدالیون» نامید و بیشتر چهار پاره و دوبیتی‌های پیوسته می‌سرایند و از نظر محتوا هم بیشتر صبغهٔ رمانتیسم بر آنها حاکم است. گویندگان این نوع شعرها عبارتند از نادرپور، فریدون توللی، فروغ فرخ‌زاد، فریدون مشیری و حسن هنرمندی که شعر آزاد نیمایی نیز دارند، ولی در این سال‌ها بیشتر این خاصیت بر شعر آنان حاکم است. این دسته، در حقیقت، سنّت گویندگان قبل از شهریور راکه چهار پاره‌سرایی رمانتیک را وجههٔ نظر داشتند، با شسته رفتگی و با فصاحت و دلپذیری بیشتر ادامه می‌دهند و بیشتر همّ و غمشان آوردن ترکیبات تازه‌ای از نوع «سکوت آشناسوز» یا «غروب شفق پیوند» و امثال اینهاست، یا وصفی از طلوع، یا غروب یا یک شب وصال یا یک روز هجران. همه چیز برای ایشان در «نور ماه» و «سایه روشن غروب» و «دور و دوردست» و در «رؤیا» و عالم «اشباح و سایه‌ها» جلوه‌گر می‌شود؛ ولی این نحله،

اندک اندک، کارهاشان کم‌رنگ می‌شود: یا مثل تولّلی یک باره سنت‌گرا و غزل‌سرا می‌شوند، یا مانند نادرپور و مشیری و هنرمندی در همان حوزهٔ غنائیات روی به تازگی‌های بیشتری در جهت شکل شعری می‌آورند، و به هر حال تأثیر بیشتری از نیما قبول می‌کنند. از میان این دسته فرخ‌زاد، با نشر تولدی دیگر، بیشتر خود را به نیما نزدیک کرد و از رمانتیسم فاصلهٔ چشم‌گیری گرفت.

شیوهٔ دیگری که در کنار شعر نیمایی (جریان اصلی) و شعر اعتدالی رمانتیک (جریان روی در ضعف) در سال‌های بعد از ۱۳۳۴ اندک اندک ظاهر می‌شود و آن را شعر سپید خوانده‌اند، صرفاً در آثار یک شاعر تجربه می‌شود[1]. این اسلوب شعری در سال‌های بعد از ۱۳۴۰ مورد توجه عده‌ای قرار می‌گیرد و امروز طرفداران بسیار، ولی غالباً کم استعدادی، در میان شعرای جوان دارد. شعر منثور یا سپید که هنوز هم فقط و فقط در شاملو و کارهای او قابل مطالعه است، شعری است که می‌کوشد موسیقی بیرونی شعر را به یک سوی نهد و چندان از موسیقی معنوی و گاه موسیقی کناری کمک بگیرد که ضعف خود را ــ از لحاظ نداشتن موسیقی بیرونی ــ جبران کند[2]. اما توفیق

---

۱) البته قبل از او تجربه‌های یکی از شعرای «طبری» در زمینهٔ این‌گونه شعرها باید یادآوری شود و نیز چند کوشش نه چندان موفق که چند شاعر دیگر از قبیل سایه و نادرپور و حتی م. امید (به عنوان شعر منثور) در کنار دوران تجربه‌های شاملو در این میدان داشتند.

۲) برای نمونه به این بند از «سرود آن که برفت ...» شاملو توجه کنید که در آن موسیقی کناری و موسیقی معنوی و داخلی دست به دست هم داده‌اند تا جای موسیقی بیرونی (عروضی) را بگیرند: «بر موجکوب پست / که از نمک دریا و سیاهی شبانگاهی سرشار بود، باز ایستادیم؛ / تکیده / زبان در کام کشیده، / از خود رمیدگانی در خود خزیده، به خود تپیده، / خسته / نفس پس نشسته / به کردار از راه ماندگان. / در ظلمت لبشور ساحل / به هجای

←

این‌گونه شعر، بجز در کارهای درخشانی از احمد شاملو، هنوز مورد تردید است و در میان این همه شعر بی‌وزنی که در مطبوعات و کتاب‌های شعر هر روز منتشر می‌شود، اثری که از این خصوصیت برخورداری چشم‌گیری داشته باشد، کمتر به چشم می‌آید.

← مکرر موج گوش فرا دادیم. / و درین دم / سایهٔ توفان / اندک اندک / آئینهٔ شب را کدر می‌کرد. / در آوار مغرورانهٔ شب / آوازی برآمد / که نه از مرغ بود و نه از دریا / و در این هنگام / زورقی شگفت‌انگیز / با کنارهٔ بی‌ثبات مه آلود / پهلو گرفت / که خود از بستر و تابوت / آمیزه‌ای وهم‌انگیز بود.»

(آیدا، درخت و خنجر و خاطره، ۸۱)

نمودار شعر فارسی در قرن اخیر[1]

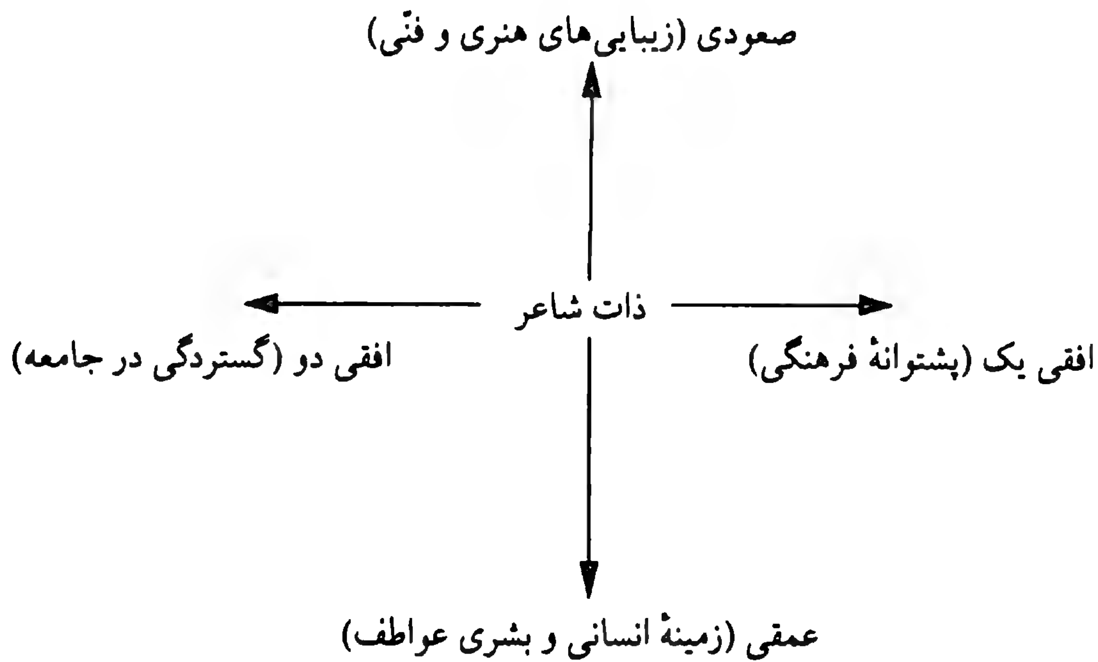
برای بررسی و ارزیابی شعر یک شاعر یا یک دوره می‌توان نـمودار خاصی برای آن ترسیم کرد. عظمت و اوج یک شاعر، یا بی‌ارجی و انحطاط شاعری دیگر، در پهنه‌ای است که مرزهای آن را خطوطی به وجود می‌آورند که از چهار نقطهٔ پیرامـون ذات شـاعر، بـه یکـدیگر متصل می‌شوند. بدین‌گونه که اگر ذات شاعر را مرکز این پهنه بدانیم، چهار نقطه در پیرامون او قابل ملاحظه است: یک نقطه، منتهی‌الیـه حد صعود هنری و امکانات هنری اوست. یک نقطهٔ دیگر منتهی‌الیه منطقهٔ نفوذ اوست در میان قشرها و گروه‌های مردم روزگارش یا مردم همهٔ ادوار و همهٔ مناطق. نقطهٔ سوم منتهی‌الیه عمق عاطفی و تعالی انسانی کار اوست. و نقطهٔ چهارم منتهی‌الیه خطی است که پشتوانهٔ فرهنگی او را نشان می‌دهد.[2] اگر بخواهیم این خطوط را ترسیم کنیم،

---

۱) از گفتگویی با دانشجویان دانشکدهٔ ادبیات تهران در ۱۳۴۹.

۲) پشتوانهٔ فرهنگی مثل جریان یک رودخـانهٔ مـعنوی از دنـیای نسل‌های گـذشته حـرکت می‌کند و این جریان به وسیلهٔ دو قطب عمق انسانی و صعود هنری، در ذات شاعر تـقویت می‌شود. ذات شاعر مانند ترانسفورماتوری است که این جریان را تقویت می‌کند و به جامعه ←

چنین خواهد بود:



امتداد این چهار خط که در واقع نامحدود و بیکران است، می‌تواند به طور نسبی مشخص و محدود شود؛ یعنی حدی برای هر کدام تصور کنیم. مثلاً هر خط را به صد یا بیست قسمت بخش کنیم. وقتی یک شاعر را در مرکز این چهار خط قرار دهیم، به طور نسبی می‌توانیم حدود کشش این خطوط را در قلمرو شخصیت او ترسیم کنیم. مثلاً شاعری مانند خاقانی به میان مردم راه نیافته است، بنابراین نقطه‌ای را که برای گسترش حوزهٔ نفوذ او در میان مردم (روی خط افقی دو) در نظر می‌گیریم، نقطه‌ای است بسیار نزدیک به مرکز و خط بسیار کوتاهی نصیب او می‌شود؛ مثلاً از بیست قسمت، هفت قسمت یا کمتر. در صورتی که اگر سعدی را در این مرکز قرار دهیم، سهم شخصیت او از خط افقی دو (گسترش در میان مردم) بسیار خط بلندی است که از مرکز دور است و نشان می‌دهد که وی در میان

← می‌سپارد و باز خودش بخشی از پشتوانهٔ فرهنگی را برای شاعران نسل بعد از خود به وجود می‌آورد.

گروه‌های مختلف مردم نفوذ فراوانی داشته است. حال برمی‌گردیم به خط افقی یک (خط نمایندهٔ حوزهٔ پشتوانهٔ فرهنگی) و خاقانی را مورد بررسی قرار می‌دهیم. مطالعه در شعر خاقانی نشان می‌دهد که وی از پشتوانهٔ فرهنگی بسیار سرشاری برخوردار است. فرهنگ اساطیری (ایرانی، اسلامی، مسیحی)، مذهبی، علمی و فلسفی روزگار خود را در عالی‌ترین مدارج آن داشته است. پس می‌توانیم روی خط افقی یک (گستردگی پشتوانهٔ فرهنگی) نقطه‌ای راکه از مرکزکاملاً دور است نشان بگذاریم، به علامت این که پشتوانهٔ فرهنگی این شاعر گسترده است. حال برای مقایسه اگر یک شاعر دیگر، مثلاً فرخی سیستانی را در این مرکز قرار دهیم و روی خط افقی یک (حوزهٔ پشتوانهٔ فرهنگی) برای او نقطه‌ای در نظر بگیریم، این نقطه خیلی از مرکز دور نیست و نشان می‌دهد که وی فرهنگ بسیار غنی و نیرومند و گسترده‌ای نداشته است.

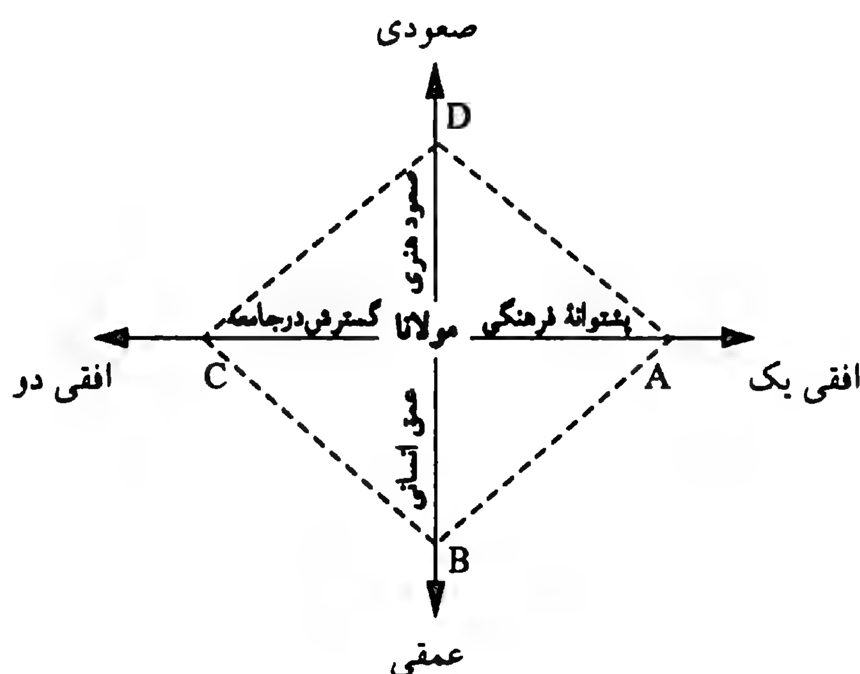
اگر از مرکز خطوط، به خط عمقی (زمینهٔ انسانی عواطف) توجه کنیم، می‌توانیم جلال‌الدین مولوی را در این مرکز قرار دهیم و ببینیم که بهرهٔ او روی خط عمقی چه قدر زیاد است؛ در حدی تقریباً نهایی، در دورترین نقطه نسبت به مرکز. بنابراین، او از عالی‌ترین حد عمق عواطف انسانی و بشری برخوردار است و اگر برای مقایسه یک بار هم عنصری را روی همین خط بسنجیم، می‌بینیم بهرهٔ او از خط عمقی (حوزهٔ عواطف انسانی) بسیار اندک و ضعیف است.

خط چهارم، یعنی خط صعودی، به جهاتی، مهم‌ترین خط از چهار خط به شمار می‌رود. این بُعد پیچیدگی خاصی دارد و ما در بحث از تعریف عناصر شعر، آنچه در باب تخیل، زبان، آهنگ، گره‌خوردگی و

شکل گفتیم، همه به این بُعد مربوط می‌شود. در بررسی خط صعودی (زیبایی‌های هنری و فنی) باید همهٔ آن موازین را در نظر داشت. می‌توان برای مثال بیدل دهلوی یا قاآنی را به دو اعتبار در این مرکز قرار داد. در این صورت می‌بینیم که قاآنی درحد یک فرمالیست که فقط موسیقی سطحی شعر را دارد، در قیاس با مثلاً سید اشرف‌الدین حسینی (نسیم شمال)، روی خط صعودی، سهم بیشتری دارد و بیدل دهلوی نیز، به اعتبار قدرت تخیّل و ذهنی که ایماژهای فراوان می‌آفریند، در قیاس با مثلاً سروش اصفهانی یا صبا، سهم بیشتری روی این خط نصیبش می‌شود. اگر از قله‌ها نظامی را در این مرکز قرار دهیم و فقط روی همین خط او را با یک شاعر دیگر از قبیل جامی مقایسه کنیم، می‌بینیم که سهم بسیار بزرگی روی این خط نصیب او می‌شود و جامی کمترین بهره را دارد.

با این شیوه، می‌توان هم ادوار ادبی را مورد داوری قرار داد و هم یک یک شاعران را. این داوری می‌تواند در قیاس با سابقهٔ هزار سالهٔ شعر فارسی صورت گیرد یا در قیاس با یک دورهٔ معین. این نمودار، به طور نسبی، راه خوبی است برای بعضی ملاحظات انتقادی در مورد شاعران فارسی زبان. در اینجا برای نمونه نمودار قلمرو شخصیت چند شاعر را ترسیم می‌کنیم. البته این محاسبات کاملاً نسبی است و اجزای آن را مانند اجزای مباحث علم نمی‌توان تحلیل ریاضی کرد.

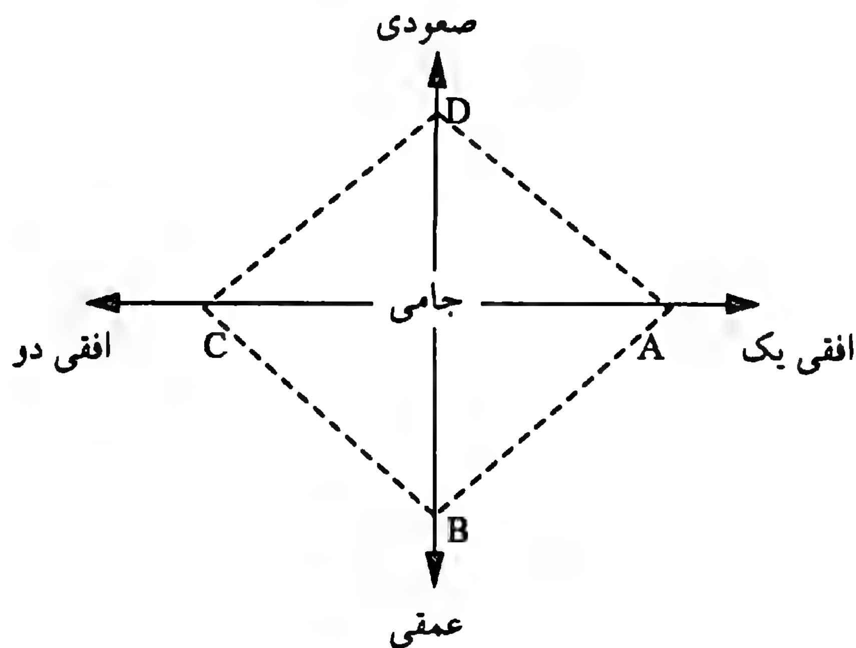
شاعرانی که برای این کار برگزیده‌ایم عبارتند از مولانا، خاقانی و جامی. مولانا نمونه‌ای است برای قلمرو گسترده و جامی نمونه‌ای از قلمرو محدود و خاقانی نمونهٔ یک قلمرو متوسط و مشروط:



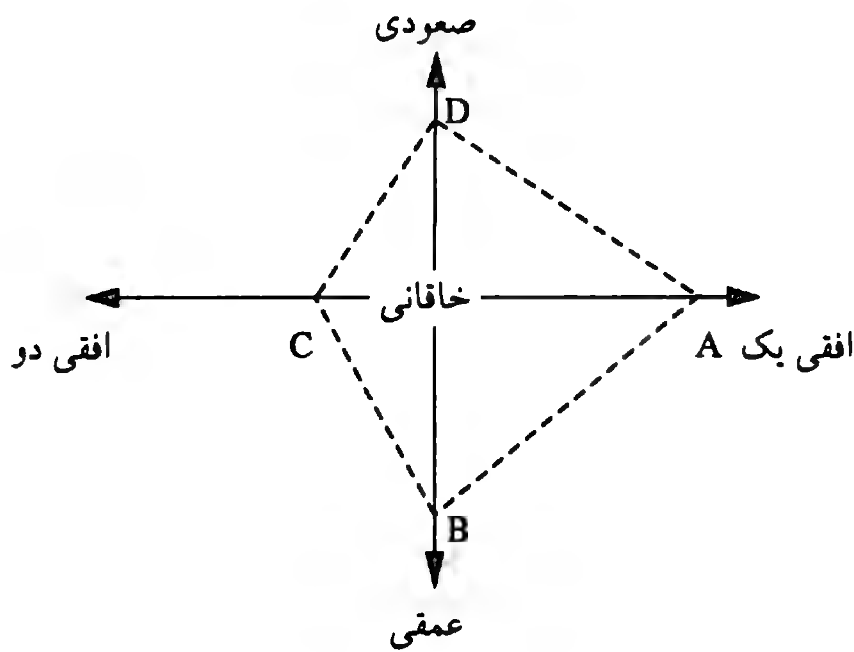
هر کس با مولانا آشنایی داشته باشد می‌داند که پشتوانهٔ فرهنگی شعر او عالی‌ترین مرحلهٔ فرهنگ بشری در دنیای قدیم بوده است. خواندن غزلیات شمس ما را به این موضوع راهنمایی می‌کند. روی خط افقی یک (پشتوانهٔ فرهنگی) تقریباً می‌توان آخرین نقطه‌ها را در نظر گرفت (نقطهٔ A). روی خط عمقی نیز بدون تردید یکی از آخرین نقطه‌ها را باید در نظر گرفت. چه کسی عواطف متعالی انسانی را در حد جلال‌الدین مولوی داشته؟ روی این خط به طور نسبی نقطه‌ای را در نظر می‌گیریم (نقطهٔ B). شعر مولوی در میان مردم نفوذ شعر سعدی را نداشته، اما در قیاس با دیگر شاعران، نفوذ خوبی داشته است. روی این خط نیز به طور نسبی (نقطهٔ C) را در نظر می‌گیریم. روی خط صعودی نیز، با موازینی که در باب ارزیابی موسیقی شعر و تخیل شاعرانه داشتیم، بدون تردید مولوی سهم عمده‌ای دارد. باز به طور نسبی (نقطه D) را در نظر می‌گیریم. حال این نقطه‌ها را که خطوط مرزی شخصیت او هستند، به هم وصل می‌کنیم و می‌بینیم چه میدان

فراخی است و چه پهنهٔ عظیمی.

حال جامی را در این مرکز قرار می‌دهیم و می‌بینیم که هر چهار خط سهم او بسیارکم است و به طور نسبی می‌توان چنین نموداری از شخصیت شعری او ترسیم کرد:



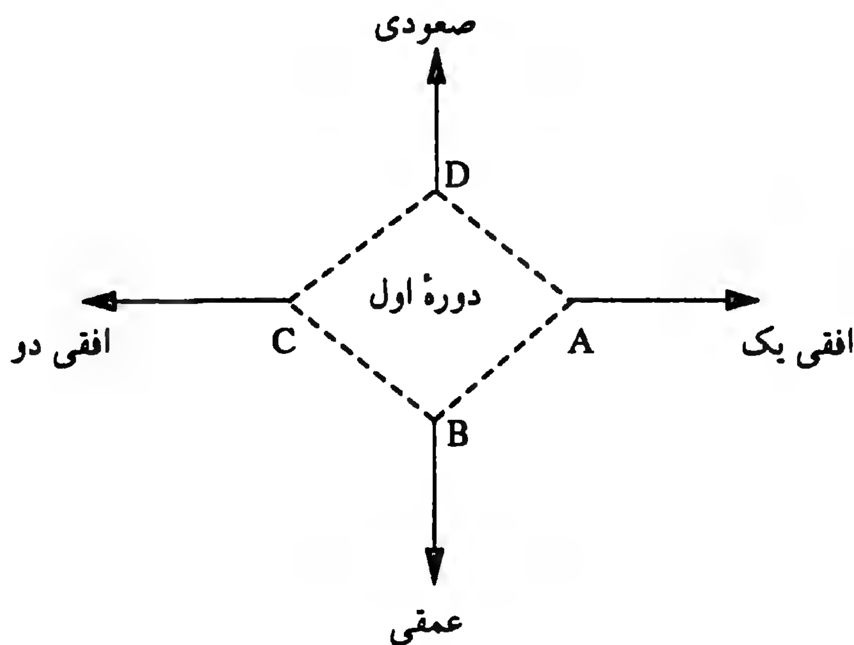
حال خاقانی را در این مرکز قرار می‌دهیم. روی خط افقی یک، بدون تردید، در شرایط خودش، بیشترین پشتوانهٔ فرهنگی را دارد و از نظر خط صعودی (زبان، ایماژ) نیز در مرحله‌ای متعالی است. پس می‌توانیم روی خط صعودی و خط افقی یک برای او سهم بسیاری قائل شویم (نقطهٔ D و نقطهٔ A). اما خاقانی روی خط عمقی از نظر عواطف انسانی و بشری ضعیف است. شاعری است درباری و مثل تمام شاعران درباری در این زمینه پیاده است. بنابراین، روی خط عمقی سهم بسیارکمی دارد (نقطهٔ B). به لحاظ این‌که او شاعری است درباری به میان مردم هم کمتر راه داشته؛ پس روی خط افقی دو هم جای ممتدی ندارد (نقطهٔ C). با توجه به این نکات، چنین قلمروی برای شخصیت او می‌توان ترسیم کرد:



چنان‌که می‌بینیم، قلمرو شخصیت خاقانی نسبت به جامی تقریباً خوب وگسترده و نسبت به مولانا بسیارکوچک و محدود است. حال اگر حافظ را در این مرکز قرار دهیم، می‌بینیم که دورترین نقطه‌ها را (روی هر چهار خط) به هم وصل می‌کند و یکی از وسیع‌ترین قلمروهای شعری ما را در خود دارد.

در اینجا می‌خواهیم با توجه به این نمودار به شعر فارسی معاصر نگاه کنیم. ما این دوره را به چهار دوره تقسیم کردیم. با تحلیلی که از خصایص هنری دورهٔ اول (قبل از مشروطه) عرضه کردیم، می‌بینیم که روی خط صعودی برای این دوره باید کمترین سهم را قائل شد. از سوی دیگر، چون بیشترین بخش آن را ادب درباری تشکیل می‌دهد و با مردم سروکاری ندارد، روی خط افقی دو نیز باید کمترین سهم را برایش در نظر گرفت. عمق انسانی چیزی است که در شعر این دوره اصلاً حضور ندارد. در این دوره جز در بعضی از شعرهای صوفیانهٔ این عصر که آن هم تکراری است و چون از تجربهٔ شاعرانش سرچشمه نگرفته و از رهگذر دیوان‌های متقدمان به ایشان

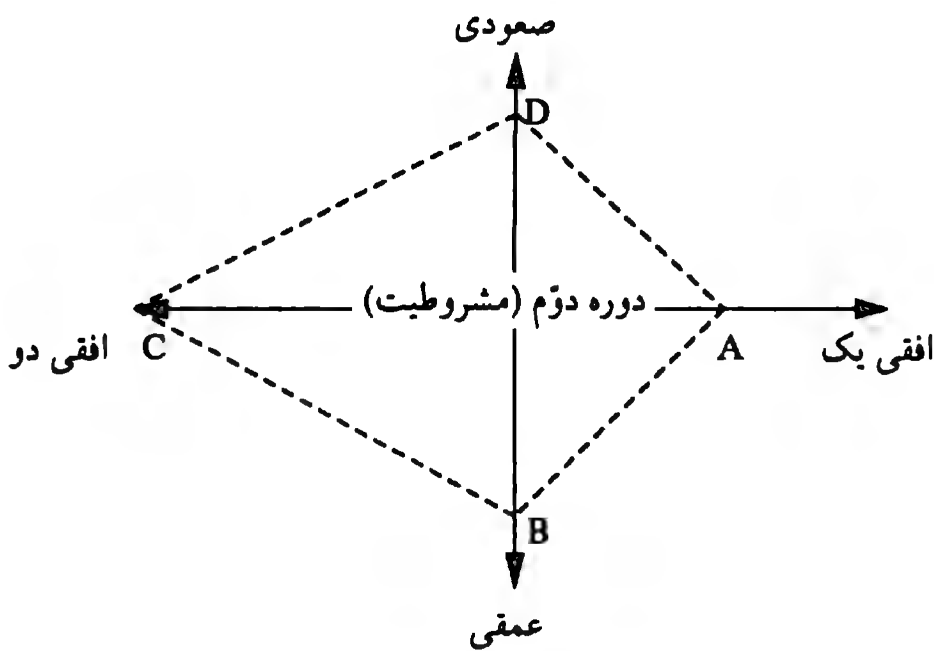
رسیده، باید نادیده گرفته شود، عواطف عمیق انسانی دیده نمی‌شود. بنابراین، کمترین فاصله را روی خط عمقی در نظر می‌گیریم. همچنین است مسألهٔ پشتوانهٔ فرهنگی. در شعر سروش و صبا و امثال ایشان هیچ تازگی و گسترشی در حوزهٔ پشتوانهٔ فرهنگی دیده نمی‌شود. همان فرهنگ اساطیری، دینی، علمی و فلسفی شعر امیر معزی را می‌توان دید که دستمالی شدهٔ دست هزاران نفر است. باز می‌بینیم که روی این خط هم شعر این دوره هیچ سهمی ندارد. پس قلمرو شعر این دوره بسیار قلمرو محدودی است و می‌توان آن را بدین‌گونه ترسیم کرد:



یعنی یکی از بدترین ادوار و محدودترین قلمروها در تاریخ شعر فارسی.

دورهٔ دوم، عصر مشروطیت، اگر از لحاظ خط صعودی تغییر مهمی نکرده ولی از لحاظ سه خط دیگر توسعه یافته است. مهم‌ترین توسعه‌ای که یافته روی خط افقی دو است، یعنی گسترش یافتن شعر در میان گروه‌های مردم؛ چیزی که دورهٔ قبل به کلی از آن بی‌بهره بود.

روی این خط می‌توان سهم عمده‌ای ـ تقریباً دورترین نقطه را ـ برای شعر مشروطیت قائل شد. روی خط پشتوانهٔ فرهنگی سهمی نه چندان زیاد، اما در قیاس با دورهٔ قبل، بسیار خوب و قابل ملاحظه دارد؛ زیرا از فرهنگ دنیای متمدن اروپایی دریچه‌ای به روی خود گشوده و بعضی مفاهیم و معانی را از آن دنیا می‌گیرد. بنابراین، پشتوانهٔ فرهنگی شعر مشروطیت از دورهٔ قبل بیشتر است. روی خط عمقی هم شعر مشروطه، در قیاس با دورهٔ قبل، پیشرفت بسیاری کرده؛ زیرا از حوزهٔ ادب درباری و مسائل خصوصی درآمده و به زندگی مردم و عواطف اجتماعی و انسانی پرداخته است. البته عمق این عواطف، عمق عواطف در شعر مولوی یا حافظ نیست، ولی نسبت به دورهٔ قبل بسیار خوب است. بنابراین، روی این خط هم پیشرفت کرده است. پس می‌توانیم نمودار آن را بدین‌گونه ترسیم کنیم:



چنان‌که می‌بینیم، شعر مشروطه نسبت به دورهٔ قبل از خود در سه خط پیشرفت قابل ملاحظه داشته است. در خط صعودی نیز به اعتبار

بعضی کوشش‌ها، مانند شعر «یادآر زشمع مرده یادآر» دهخدا و بعضی قصاید بهار و بعضی قصاید ادیب پیشاوری و بعضی شعرهای ایرج و کوشش‌های تازه‌جویانهٔ عشقی، پیشرفت آن قابل ملاحظه بوده است.

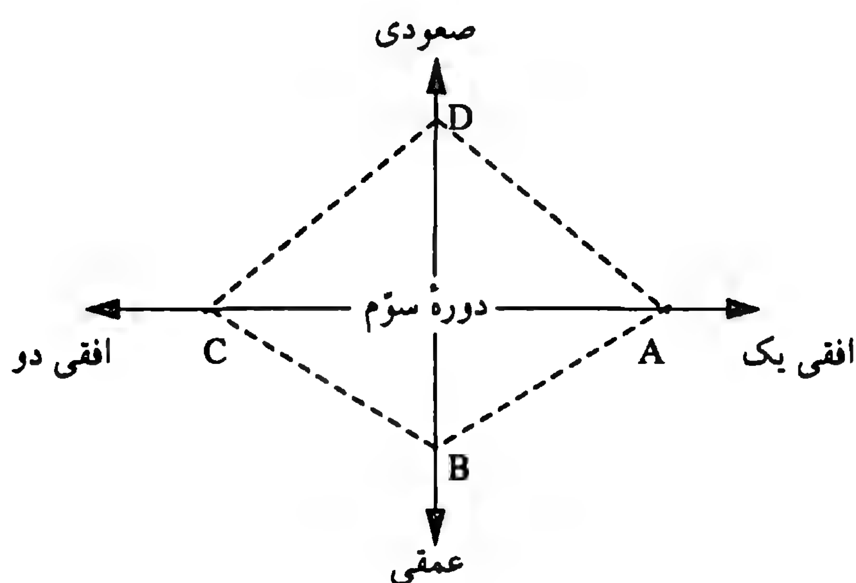
بنابراین، مهم‌ترین خصیصهٔ شعر این دوره (عصر مشروطیت) گسترشی است که بیش از حد روی دو خط عمقی و افقی دو حاصل شده است و این چیزی است که اهمیت بسیار دارد.

شعر دورهٔ سوم، از حدود کودتای ۱۲۹۹ تا شهریور ۱۳۲۰، (بجز در کارهای نیما) تقریباً نموداری شبیه به نمودار شعر مشروطیت دارد، با این تفاوت که از امتداد خط افقی (گسترش در میان مردم) کاسته شده و به علت «سانسورِ شهربانی»، جنبهٔ انسانی شعر، حال و هوای دورهٔ مشروطه را ندارد[1]. خط عمقی هم کمی کوتاه شده، ولی خط پشتوانهٔ فرهنگی بلندتر شده است. تقویت پشتوانهٔ فرهنگی هم به دلیل گسترش مدارس و فرهنگ است و هم به دلیل راه یافتن آشکارتر فرهنگ اروپایی. خط صعودی هم به نسبت دو دورهٔ قبل بالا رفته است. کوشش‌های آگاهانه‌ای برای نوعی تجدد محدود در شعر اغلب شاعران این عصر، از قبیل شعرهای این دورهٔ ملک‌الشعرای

---

۱) من از پروین اعتصامی و بعضی غزل‌های سیاسی فرخی و بعضی قصاید بهار که جنبهٔ انسانی برجسته‌ای دارد، غفلت نکرده‌ام. منظورم موج عمومی شعر است. از قبیل شعرهای مندرج در روزنامهٔ کانون شعرا و مجلهٔ ارمغان وحید دستگردی اصفهانی و اقمار او (گروه ناظمان انجمن ادبی حکیم نظامی) که خیال می‌کردند با هو و جنجال می‌توانند صدای بهار و عشقی و عارف را از طریق انجمن ادبی حکیم نظامی و مجلهٔ ارمغان خاموش کنند. نشان به آن نشان که دیوان عشقی «بی‌سواد و عوام!» ده‌ها بار (با تمام موانع مستمر از آن عصر تا امروز) چاپ شده ولی نسخه‌های ره‌آورد وحید در همان چاپ هزار نسخه‌ای عصر مؤلف هنوز در گوشه و کنار کتابخانه‌ها خاک می‌خورد.

بهار و پروین اعتصامی و رشید یاسمی و صورتگر و دیگران دیده می‌شود که به هر حال خط صعودی را به نسبت قابل ملاحظه‌ای بالا برده است. می‌توان نمودار این دوره را چنین ترسیم کرد:



می‌بینیم که این دوره از دو جهت (گسترش پشتوانه و خط صعود هنری) پیشرفته‌تر از عصر مشروطه است، ولی به‌لحاظ دو خط عمقی و افقی دو عقب‌نشینی کرده است.

شعر معاصر، به یک حساب، از ۱۳۰۰ هـ. ش. (نشر افسانه) آغاز می‌شود و به یک حساب، از ۱۳۱۸ که اولین تجربهٔ شعر آزاد نیما چاپ شده است. ولی به حساب دقیق، شعر معاصر از شهریور ۱۳۲۰ شروع می‌شود، یعنی بحث و نشر و انتقاد جدی پیرامون شعر معاصر از ۱۳۲۰ شروع می‌شود. این دوره که دورهٔ چهارم بحث ماست، خود دارای ادواری است که در اینجا به تقسیم‌بندی آن نمی‌پردازیم. آنچه در این بحث اجمالی در باب این دوره می‌گوییم، اولاً در باب معدل مجموع آن است و ثانیاً در باب چیزی است که شعر امروز یا شعر نو یا شعر آزاد خوانده می‌شود و کاری به شعرهای گویندگانی که در قوالب

قدیم و با موازین قدیم در دورهٔ معاصر شعر می‌گویند نداریم. در مورد آنها بحث جداگانه‌ای خواهیم آورد.

شعر معاصر، روی خط پشتوانهٔ فرهنگی امتداد بسیار درخشانی یافته است. می‌توان گفت شعر معاصر (بعد از ۱۳۲۰) از این لحاظ همان نسبتی را با دورهٔ قبل دارد که شعر دورهٔ مشروطه با دورهٔ اول داشت و شعر دورهٔ سوم نسبت به دورهٔ مشروطه داشت. شعر معاصر با همان تصاعد، بلکه بیشتر، از نظر پشتوانهٔ فرهنگی رشد یافته است. در شعر معاصر عناصر فرهنگی جهان معاصر، بیش و کم، چه از طریق ترجمهٔ آثار اروپایی و چه از طریق مطالعهٔ مستقیم بعضی گویندگان در ادب اروپایی، گسترش یافته و بعضی از شاعران این دوره ضمن بهره‌مندی از فرهنگ گذشتهٔ اسلامی و ایرانی، روی به فرهنگ اروپایی نیز آورده‌اند و یک بار دیگر فرهنگ مسیحیت هم در شعر ما جلوه و نمایی یافته است. برای نمونه اصطلاحات توراتی و انجیلی شعر شاملو را می‌توان ذکر کرد. بعضی از گویندگان این دوره (اخوان ثالث، سپهری و هوشنگ ایرانی) به مذاهب آریایی قدیم (زردشتی و بودایی) تمایلات نشان می‌دهند. به فلسفه‌های دور و نزدیک و حتی دانش‌های معاصر هم توجه می‌شود. اگر چه برداشت از علم معاصر، در شعر جدید هنوز موفقیت‌آمیز نبوده است[1]. بنابراین، می‌توانیم روی خط افقی یک برای این دوره سهمی بسیار در نظر بگیریم. از سوی دیگر، پیروزی نظر نیما که در بحث شعر آزاد از آن سخن گفتیم

---

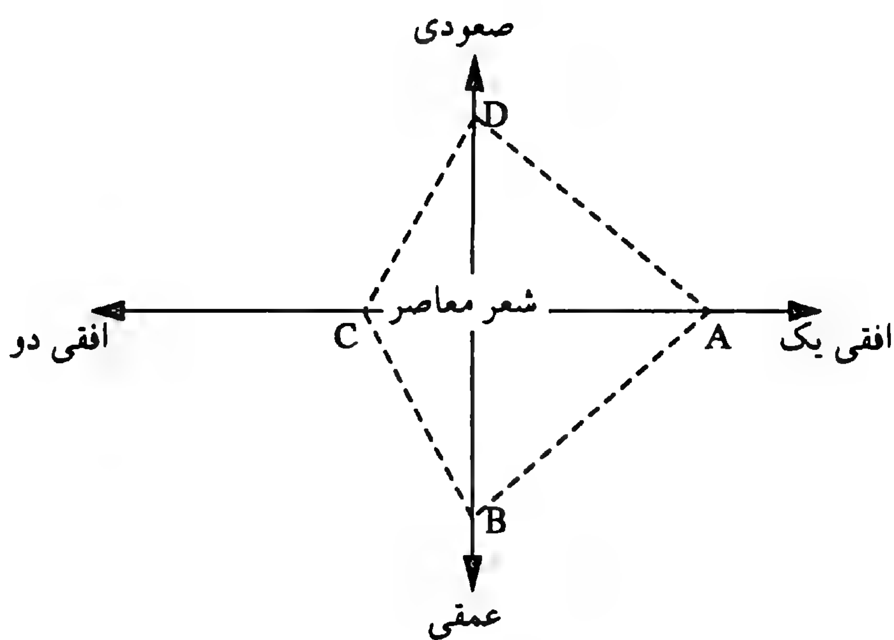
۱) بعضی از متشاعران معاصر تصور می‌کنند با آوردن نام اکسیژن و ایدرژن و یا خط OX و رادیکال، شعر علمی می‌گویند. زهی نادانی! هیچ مسألهٔ علمی تا به طور عاطفی احساس نشود، نمی‌تواند در قلمرو شعر وارد شود.

و انتشار مباحث انتقادی پیرامون جوهر شعر و نشر کتاب‌های فارسی بسیار و اصلاح نقص‌های زبانی ـ که از رهگذر مدارس و مجلات مطرح شده ـ شعر معاصر را روی خط صعودی هم بالا برده است. شعر امید و نیما و شاملو، در قیاس با شعر قرون اخیر، جز در چند شاعر استثنایی، آن هم در بعضی شعرهاشان، شعری است که خط صعودی را بالا و بالاتر می‌برد. همچنین خط عمقی، یعنی زمینهٔ انسانی در شعر معاصر، قابل ملاحظه است. دست کم در حدی نزدیک به حد شعر مشروطیت یا کمی کمتر از آن. ولی شعر معاصر، با تمام کوشش‌هایی که برای نشر آن می‌شود، هنوز که هنوز است روی خط افقی دو (گسترش در میان مردم) همچنان ناموفق است و حرکت آن روی این خط بسیار کند است. شاعران معاصر عذرها و دلایلی دارند، از جمله بی‌سوادی مردم و این‌که در اروپا هم شعرای بزرگ قلمرو نفوذشان در میان مردم کم است. این سخنان در هر دو مورد غیر قابل قبول است. اولاً همین مردم بی‌سواد و حتی خیلی از اینها بی‌سوادتر، در قرون قبل، با شعر سعدی و حافظ زندگی کرده‌اند.[1] در اروپا هم قضیه به این کلیتی که برخی تصور می‌کنند، نیست. شعر معاصر باید روزی قهرمانی بیابد که روی این خط (خط افقی دو) نیز گام بزرگی بردارد، بی‌آن‌که در خطوط دیگر عقب‌نشینی کند. البته شاعران نوپردازی هستند که روی این خط پیشرفت کرده‌اند و خیلی هم پیشرفت‌شان قابل ملاحظه بوده است، اما آنها در خطوط سه‌گانهٔ دیگر، به خصوص خط عمده و مهم صعودی، عقب‌نشینی فاحش

---

۱) برای نمونه، رجوع کنید به رستم التواریخ و ببینید که یک زن عامی و روسپی چه گونه با شعر حافظ زندگی کرده است.

داشته‌اند. به هر حال نمودار شعر معاصر، در مجموع، چنین است:



شاعر بزرگ، قلهٔ قرن ما، آن کس است که بتواند خط افقی دو را از نقطهٔ کوتاه C به حدود B و مابعد آن نزدیک کند. چنان‌که مولوی، حافظ، خیام و بسیاری از قلل شعر فارسی انجام داده‌اند. سه خط دیگر نیز باید پیشرفت کند، زیرا پیشرفت‌هایی که روی آن سه خط شده، در قیاس با دورهٔ قبل خوب و درخشان است، نه در قیاس با شعر مولوی و حافظ. راستی آیا آن انسانیت عمیق که در شعر عارفان بزرگ ما دیده می‌شود، در شعر معاصر هست؟ آیا آن فشردگی و گره‌خوردگی عناصر شعری که در غزل حافظ یا رباعی خیام یا بسیاری از آثار خوب قدما دیده می‌شود، در شعر امروز هست؟ آیا آن موسیقی عجیب شعر حافظ و مولوی در شعر معاصر دیده می‌شود؟ آیا آن فرهنگ عظیم شعر خاقانی یا مولوی یا عطار و سنایی در شعر امروز هست؟ چنان که می‌بینیم، روی بسیاری از این خطوط عقب‌نشینی کرده‌ایم، اما در قیاس با دورهٔ قبل پیشرفت داشته‌ایم.

با توجه به این نمودار چهارگانه، می‌توان دوره‌ها را و نیز شاعران را

به دوره‌ها و به شاعران یک بُعدی یا دو بعدی یا سه بعدی یا چهار بعدی تقسیم کرد. و حتی هیچ بعدی.

مثلاً دورهٔ اول مورد بحث ما (قبل از مشروطه)، در قیاس با قله‌ها، دوره‌ای است هیچ بُعدی. دورهٔ مشروطه، به همین قیاس، دوره‌ای یک بعدی یا دو بعدی است. دورهٔ معاصر دوره‌ای سه بُعدی است. اگر دورهٔ چهار بعدی در تاریخ ادبیات ما دقیقاً وجود نداشته است ـ هر چند شاید قرن هفتم را بتوان چنین دانست؛ ولی شاعران چهار بعدی در فرهنگ ما حضور داشته‌اند: خیام، حافظ، مولوی. شاعران سه بعدی نیز داشته‌ایم: ناصر خسرو، سنایی. شاعران دو بعدی هم داشته‌ایم: خاقانی، صائب. شاعران یک بعدی هم داشته‌ایم: سروش، قاآنی. و شاعران هیچ بعدی هم داشته‌ایم؛ مثل بسیاری از معاصران محترم و هشتاد و پنج درصد شاعران کتاب فرهنگ سخنوران[1] دکتر خیامپور، یعنی اغلب قدما، بجز شاعران درجه ۱ و ۲ و ۳ که در هیچ یک از چهار خط ، درخشان نیستند. البته باید دانست که وقتی می‌گوییم قاآنی یا سروش یک بعدی هستند، یک بعدشان هم بسیار کم و محدود است، نه این‌که تصور شود در آن یک بعد برابر یک بعد مولوی یا حافظ هستند. مثلاً در شعر مشروطه سیداشرف یک شاعر یک بعدی است. شعر این شاعر روی خط افقی دو یعنی گسترش در میان مردم امتداد دارد، اما این گسترش فقط در زمان محدود خودش

---

۱) من در یک سرشماری عمومی از شاعران تاریخ ادبیات ایران، براساس این کتاب و یکی دو سند دیگر، پنج درجه و حتی هفت درجه برای قدما یافتم که پنجاه درصد در درجهٔ هفت‌اند و سی درصد در درجهٔ شش و دوازده درصد در درجهٔ پنج‌اند و پنج درصد درجهٔ چهار و دو درصد درجهٔ سوم و یک درصد درجهٔ دوم و شمارهٔ شاعران درجهٔ اول به نسبت درصد نمی‌رسد. مجموعاً ده نفر بیشتر نیستند و جمع شاعران از دوازده هزار متجاوز است.

بوده، نه مثل گسترشی که سعدی روی این خط داشته است؛ زیرا قرن‌ها تا روزگار ما سعدی روی این خط پیشرفته‌ترین شاعر بوده، در صورتی که سیداشرف فقط در همان زمان حیاتش و روزگاری که شعرش چاپ می‌شده این خصوصیت را داشته است. پس در همین یک بعد هم (روی خط افقی دو) سیداشرف محدود است، ولی از بسیاری از شاعران هیچ بعدی معاصر خودش و معاصر ما، موفق‌تر است. یا مثلاً اقبال لاهوری شاعری است دوبعدی (روی دو خط افقی یک و عمقی)، اما این پیشرفت او روی دو خط مزبور به اندازه‌ای نیست که در مورد مولوی می‌بینیم.

چنان‌که می‌بینیم، قله‌ها به طورکلی اغلب چند بعدی هستند. اما در دوره‌های انحطاط قله‌ها یک بعدی هستند. مثلاً در عصر صفوی، قله‌ها (صائب و بیدل) دو یا سه بعدی هستند. در عصر اول مورد بحث ما، قله‌ها (صبا و سروش) هیچ بعدی هستند و در عصر مشروطه قله‌ها (عارف، عشقی، بهار، ایرج، ادیب‌الممالک) دو یا سه بعدی و گاه مانند سیداشرف یک بعدی هستند. در دورهٔ معاصر نیز شاعران بزرگ مانند نیما و اخوان و شاملو دو یا سه بعدی هستند و بعضی از مشاهیر یک بعدی و گاه نیم بعدی هستند. انبوه مجلات نیز سرشار است از شاعران هیچ بعدی.

اگر در جامعه‌ای نقد هوشیارانه و علمی رواج نداشته باشد و جامعه بیمار باشد، معمولاً شعرای آن عصر، حتی قله‌ها، روی یک خط پیشرفت می‌کنند و روی سه یا دو خط دیگر عقب‌نشینی. زیرا طبیعت انسان، مایل به افراط است و وقتی از یک مسأله لذت برد یا در راه آن تشویق شد، تمام نیروی خود را صرف آن می‌کند. مثلاً

شعرای عصر صفوی چون در جهت ایماژ (یکی از عناصر خط صعودی) تشویق می‌شدند و ناقد هوشیاری نبود که آنها را از عقب‌نشینی روی سه خط دیگر آگاه کند، حاصل کارشان همان است که دیده‌ایم: شعری یک بعدی، آن هم بعدی نه چندان عظیم. در شعر مشروطه نیز همین حالت به نسبت ضعیف‌تری دیده می‌شود. در این دوره در دو خط پیشرفت و در دو خط عقب‌نشینی دیده می‌شود. در دورهٔ معاصر نیز قله‌ها در دو یا سه خط پیشرفت کرده‌اند و در یکی یا دو تا عقب‌نشینی.

یک نکته را نباید فراموش کرد که توفیق‌های نسبی شاعران درجهٔ دوم و سوم و چهارم دو نوع است. توفیق نسبی یک دسته به علت این است که از هر چهار خط مقداری کم برخوردارند. فروغی بسطامی، جامی و ایرج از این دسته‌اند. بعضی به این دلیل گاه توفیق دارند که در یک محور پیشرفته‌اند و در دیگر محورها عقب مانده. زلالی و سیداشرف این چنین‌اند. مطالعه در تاریخ ادبیات نشان می‌دهد که این شاعران دستهٔ دوم، بر اثر تغییراتی که در پسند و بعضی مناسبات اجتماعی روی می‌دهد، گاه از اوج عزت به خاک مذلت افتاده‌اند. مثلاً معاصران صائب او را اوج هنر شعر می‌دانسته‌اند ولی در دورهٔ زندیه و قاجاریه اصلاً صائب به هیچ وجه، دست کم در ایران، مطرح نبوده است و او را مطلقاً نمی‌پسندیده‌اند. یا قاآنی در عصر خودش اعظم شعرای زمان و یکی از ارکان زبان فارسی به شمار می‌رفته، در صورتی که در دورهٔ بعد و دورهٔ ما مسخرهٔ شاعران و ادیبان شده است. علت این است که شعر صائب یا قاآنی فقط روی یک خط پیشرفت داشته و از سه خط دیگر بیش و کم غافل بوده است؛ تا

روزگاری که ذوق‌ها اسیر آن یک خط بوده، آنها بزرگ‌ترین شاعران بوده‌اند، و همین‌که سلیقه‌ها عوض شده و ملاک ارزش یکی دیگر از خطوط ، یا بعضی اجزای خط صعودی، شده، آنها فراموش شده‌اند. باز یک خط دیگر جای آن خط را گرفته و چند شاعر به اوج عظمت رسیده‌اند و همین‌که خط دیگری آمده است و ارزش خط قبلی را از میان برده، آنها نیز به خاک سیاه نشسته‌اند؛ در صورتی که قله‌ها، همیشه قله بوده‌اند، چرا که هر سه یا هر چهار خط را به کمال داشته‌اند. هرگاه خط عوض می‌شده، آنها باز زنده بوده‌اند و در اوج. عموماً شاعرانی که روی یک خط[۱] از این چهار خط پیشرفت کرده‌اند، فقط در یک دوره اوج گرفته‌اند و بعد فراموش شده‌اند و فقط در صورتی احیا شده‌اند که باز آن خط ارزش از دست رفتهٔ خود را بازیافته باشد. مثلاً صائب در دورهٔ ما به طور نسبی در نظر جمعی که خط صعودی را آن هم در همان مقدار و جدولی که صائب دارد، ملاک می‌دانند، احیا شده است؛ زیرا در نظر جمعی که او را می‌پسندند آن خط بار دیگر ارزش خود را بازیافته است. استاد امیری فیروزکوهی یکی از شیفتگان صائب در عصر ما است.

اما چنان که گفتیم، شاعرانی هم هستند که هیچ گاه قله نبوده‌اند، ولی بر عکسِ امثال زلالی و قاآنی که در طول تاریخ ادبیات اوج و حضیض به خود دیده‌اند، اینها همیشه مقامشان ـ اگر چه نه چندان بلند ـ همیشه ثابت بوده است. اینها کسانی هستند که در همان محدودیتی که ابعاد شعرشان دارد، نوعی اعتدال دارند و اعتدال

---

۱) خط صعودی خود دارای چندین خط است و منظور از خطوط متغیر بیشتر همان خطوط مندرج در خط صعودی است.

یکی از رمزهای توفیق اینان است، مانند مسعود سعد، عراقی و امیرخسرو که در هیچ یک از خطوط این محور درخشندگی خاص ندارند اما از هر کدام به مقداری برخوردارند.

به طور خلاصه، اوج شعر، اعتدال و تناسب آگاهانهٔ این چهار بعد است. عظمت هر شاعر بستگی به میزان اعتدال کار او در محور این چهار بعد دارد. در روزگار ما بسیارند شاعرانی که چند روزی اوج می‌گیرند و بعداً فراموش می‌شوند. اینها دو دسته‌اند: دستهٔ عظیمی اصلاً قابل بحث نیستند چون از غلط‌های مشهورند که به وسیلهٔ مطبوعات و بعضی محافل درست می‌شوند. دستهٔ دوم کسانی هستند که در یک خط، مثلاً نفوذ در مردم یا یکی از خطوط خط صعودی مثلاً ایماژ، تشخصی دارند و به مناسبت‌هایی کارشان گل می‌کند؛ زیرا ملاک بعضی محافل همان ملاکی است که ایشان در آن قدرت دارند و بعد که ملاک‌ها عوض شد یا گروه دیگری با استدلال دیگری آمدند و آن خط را از ارزش انداختند، اینها سقوط می‌کنند. بحث بر سر هنر برای هنر و هنر برای مردم از اینجا آب می‌خورد و تا متوجه نشوند که شعر چیزی است از اعتدال این چهار بعد، این بحث همیشه ادامه خواهد یافت. در حقیقت، آنچه شخصیت اصلی یک شاعر را می‌سازد دو خط عمقی و صعودی کار اوست و این دو خط در مبدأ متأثر از پشتوانهٔ فرهنگی شاعر است و نفوذ در میان مردم نتیجهٔ این ترکیب و کیفیت آن است.

برای این‌که اجزای سازندهٔ هر یک از این چهار خط را بهتر بشناسیم، یادآوری چند نکتهٔ دیگر لازم است:

۱. درمحور افقی یک (پشتوانهٔفرهنگی) باید به‌این‌نکات توجه داشت:

الف. فرق است میان کسی که فرهنگی را در خویش احساس کرده و بعد در هنرش انعکاس داده با کسی که به عمد و با تظاهر این کار را می‌کند. برای نمونه، در شعر معاصر بسیارند کسانی که تظاهر به داشتن پشتوانهٔ فرهنگی می‌کنند، مثلاً مصراعی از ناصرخسرو یا خاقانی را بدون این‌که با شعر این شاعران زندگی کرده باشند، همراه با اشاره‌ای به یک اسطورهٔ از یاد رفتهٔ آریایی یا سامی و گاه چند کلمه‌ای از فرهنگ مسیحی تورات و انجیل و یکی دو عبارت از ودا و گاتاها همراه می‌کنند و با چند اشاره به حوادث جنگ جهانی دوم و ... و به کار بردن لغات عربی عجیب و غریب پشتوانهٔ فرهنگی خود را وسیع جلوه می‌دهند. پیش از این گفتیم که هیچ مفهومی تا صبغهٔ عاطفی به خود نگیرد نمی‌تواند به قلمرو شعر درآید حتی مباحث علوم با تمام خشکی‌ای که دارند می‌توانند جزء قلمرو شعر قرارگیرند، به شرط این که به صورت عاطفی احساس شوند نه به صورت منطقی و از سر تعقل و اندیشه. وقتی حافظ می‌گوید:

بعد از اینم نبود شائبه در جوهر فرد
که دهان تو بر این نکته خوش استدلالی است

این معنی یا مبحث فلسفی را تعقل نکرده بلکه به صورت عاطفی و هنری احساس کرده و از آن شعری به وجود آورده است. بنابراین، نباید فراموش کرد که پشتوانهٔ فرهنگی، کم یا زیاد، هر چه هست، باید زمینهٔ عاطفی به خود بگیرد. از روی کتاب‌ها بریدن و داخل شعر کردن، خود را و بعضی ساده‌اندیشان را فریب دادن است.

نکتهٔ دیگر این‌که کسانی چون خاقانی [۱] و مولانا هم که پشتوانه‌های عمیق فرهنگی را در خود احساس و یا جذب کرده‌اند و نه تعقل، خود بر دو دسته‌اند که پایگاهشان یکسان نیست. بعضی از این شاعران مثل خاقانی متظاهر هم هستند و فضل‌فروشی می‌کنند. بعضی مانند مولوی تظاهر ندارند اما شعرشان را که می‌خوانی در زیر رنگ و بوی عاطفی و خیالی شعرشان دنیایی از پشتوانه‌های عظیم فرهنگی را می‌بینی. استاد بزرگوار و علامهٔ بی‌مثال قرن ما، بدیع‌الزمان فروزانفر که مولوی شناس درجهٔ اول قرن حاضر بود، می‌گفت: «من اطمینان دارم که مولوی همهٔ زمینه‌های فرهنگ بشری را ـ آنچه تا روزگار او به وجود آمده ـ همه را از نظر گذرانده است و من درمانده‌ام که چگونه این منابع را برای تفسیر و شرح مثنوی او فراهم آورم.» در صورتی که وقتی مثنوی یا غزلیات شمس را می‌خوانیم، تظاهر به پشتوانهٔ فرهنگی، خیلی کمتر از شعر بسیاری از جوان‌های نوپردازی است که شعرشان را در مجلات معلوم‌الحال با هزار خواهش و تقاضا، به چاپ می‌رسانند.

نکتهٔ دیگر این‌که ممکن است شاعری پشتوانهٔ فرهنگی را برای اولین بار از قلمروهای مختلف داخل شعر کند، ولی دیگری از پشتوانهٔ فرهنگی شاعران دیگر و از روی دیوان‌های آنها چنین کاری را انجام دهد. این دو نیز مقامشان یکسان نیست. مثلاً خاقانی که برای

---

۱) البته خاقانی در بعضی موارد واقعاً، بی‌آن که احساس عاطفی نسبت به مسائل علمی داشته باشد، به آنها تظاهر می‌کند. مثل قصیدهٔ معروف:

فلک کجروتر است از خط ترسا   مرا در بند دارد راهب آسا

انوری نیز از متظاهران به فرهنگ علمی روزگار خویش است و چنان‌که می‌دانیم، قرن ششم قرن تظاهر به علم و فلسفه در شعر است.

اولین بار بسیاری از مفاهیم فرهنگی را در شعر خویش وارد کرده و ادیب پیشاوری که در اغلب موارد از روی شعر خاقانی و دیگر شاعرانِ با فرهنگ این کار را انجام داده است، یکسان نیستند.

ب. عناصر پشتوانهٔ فرهنگی بی‌نهایت است و قابل دسته‌بندی دقیق نیست. تمام علوم، آداب، فلسفه‌ها، اساطیر، مذاهب، حوادث تاریخ گذشته و معاصر، و... همگی حوزهٔ فرهنگ یک شاعر را ممکن است به وجود آورند. البته تا مسأله‌ای داخل متن جامعه، ولو در حد گروه نخبه و برگزیدگان، نشده باشد، قابل استفادهٔ شعری نیست. مثلاً اگر به اساطیر یک قبیلهٔ وحشی آفریقا که مردم عصر ما حتی روشنفکران از آن بی‌خبرند، اشاره‌ای بشود، هیچ هنری نیست. اصولاً وقتی کار به حاشیه‌نویسی‌های مفصل افتاد، آن پشتوانهٔ فرهنگی چندان حیثیت شعری به خود نگرفته است.

۲. در مورد عمق انسانی (خط عمقی) نیز باید چند نکته را یادآوری کرد:

الف. مسائل انسانی، با این‌که همگی ارزشمند و قابل بزرگداشت هستند، از دو حالت پایدار و ناپایدار بیرون نیستند. بعضی از عواطف انسانی در سراسر تاریخ با انسان همراه‌اند. بعضی دیگر در دوره و زمانه‌ای محدود می‌شوند. ممکن است بگویند عاطفه چیزی نیست که تغییر کند، اما منظور ما از عاطفه چنان‌که پیش از این یاد کردیم، تظاهرات این عواطف و تجلیات پایدار و ناپایدار آنهاست. غم‌های شعر اشرف‌الدین حسینی با غم‌های شعر خیام، در غم بودن‌شان برابرند، اما متعلق عاطفی آنها یک چیز نیست. آنچه ثابت است یا متغیر، آنچه ابدی است یا گذرا، همین متعلق عاطفی موضوع است.

آن‌که می‌گوید:

ای کاش که جای آرمیدن بودی
یا این ره دور را رسیدن بودی
یا از پس صد هزار سال از دل خاک
چون سبزه امید بردمیدن بودی

هیجانی عاطفی دارد، هیجان عاطفی‌ای که تاریخ زندگی بشر را در همه ادوار، سرشار کرده است. و آن‌که می‌گوید:

اندرین سرمای سخت شهر ری
اغنیا پیش بخاری مست می
ای خداوند کریم فرد حی
داد ما گیر از فلان السلطنه
آخ عجب سرماست امشب ای ننه

نیز هیجانی عاطفی دارد در برابر متعلقی گذرا. بنابراین، یکی از ملاک‌های ارزیابی عواطف و عمق انسانی (خط عمقی) همین موضوع پایدار بودن تجلیات عواطف است. البته افرادی هستند که می‌گویند «غم نان» بالاترین غم‌هاست؛ حرف آنها را قبول داریم، ولی در تمام اعصار و برای همهٔ مردمان چنین نیست. در شرایط تاریخی و زمانی و مکانی بعضی از ملل غم نان بالاترین غم‌هاست، اما برای همهٔ ادوار و تمامی بشریت این حرف درست نیست. قسمت‌هایی از بحث شعر و شعار و هنر برای هنر و ادبیات ملتزم هم از همین مسأله سرچشمه می‌گیرد.

ب. متعلق عواطف امر ثابتی نیست. هر متعلقی ممکن است در طول زمان ارزش‌هایش تغییر کند. با تغییراتی که در نظام‌های سیاسی و اجتماعی جوامع انسانی و دگرگونی‌های طبقات روی می‌دهد،

ارزش متعلق‌های عاطفی ممکن است تغییر کند. مثلاً خدا و آزادی را در نظر بگیرید. در نظام تفکر جوامع قدیم، بشر، چنان استقلال و شخصیت خود را در مشیت الاهی غرق می‌دید که می‌گفت: «با وجودت ز من آواز نیاید که منم.» بنابراین، متعلق بسیاری از عواطف ذات الاهی بود و هیچ ترنم و تغنی‌ای در جهت رهایی و آزادی نداشت. برعکس، در دوره‌های اخیر این دو مسأله جای خود را به یکدیگر داده‌اند. انسان معاصر بیش از آن که به خدا بیندیشد، به آزادی می‌اندیشد و آزادی چیزی است که مفهوم آن در تاریخ زندگی بشری وقتی پیدا شد که بشر اندک اندک خود را یافت. البته در حوزهٔ عقاید الاهی نیز آزادی و بندگی به گونه‌ای مشروط و با تعریفی جداگانه، مطرح بوده است. مولوی و حافظ اوج آزادی را در عشق به ذاتِ الاهی، یعنی در نوعی تقیّد، جستجو می‌کردند: «بندهٔ عشقم و از هر دو جهان آزادم.» ولی بشر امروز عموماً چنین حالت عاطفی‌ای نسبت به ذات حق ندارد و به جای آن در جستجوی آزادی است؛ آزادی مطلق. حوزهٔ عاطفی انسانی نسبت به آزادی، گسترش بسیار یافته و در عوض از گسترش حوزهٔ عشق به ذات حق و بندگی عشق، کاسته شده است. دیگر متعلق‌های عواطف نیز می‌تواند این چنین تغییراتی بیابد. زمینه‌هایی که از قدیم، تجلی‌گاه عواطف انسان بوده است عبارتند از: خدا، عشق، بودن و نبودن، کمال، زیبایی، حقیقت، آزادی مقید، روح، سعادت، مرگ، زندگی، ابدیت و ... و امروز هم همان‌هاست به ضمیمهٔ چند تجلی‌گاه دیگر از قبیل انسانیت، وطن، آزادی مطلق و ...، با این تفاوت که حدود ارزش‌های این تجلی‌گاه‌ها، عوض شده، و نیز ظهور بعضی عواطف در بعضی از این تجلی‌گاه‌ها،

نوعی دیگر است. مثلاً مرگ و زندگی، دیگر آن حالت عاطفی‌ای را که برای مردم قدیم داشت، امروز ندارد. مرگ و زندگی تجلی‌گاه عاطفهٔ انسان معاصر هست، اما با صبغه‌های دیگر. در قدیم ایمان و در نتیجه ترس از عذاب ابد یا چشم داشتن به نعیم اخروی همراه این احساس بود و امروز تردید و شک و پرسش از بودن و نبودن، زوال یا ابدیت[۱].

۳. در باب ارزیابی خط صعودی (صعود هنری) نکته‌ها و ملاک‌ها بسیار دقیق است و پیش از این به تفصیل از آن سخن گفته‌ایم. در اینجا فهرست‌وار نکاتی را یادآوری می‌کنیم:

الف. در تخیل: رسیدگی به ضعف و قدرت تخیل، مادی بودن یا انتزاعی بودن عناصر آن، انسانی یا غیرانسانی بودن آن، قراردادی بودن یا ابدی بودن عناصر آن، تناسب اجزای تصویر با طرح شعر، عدم تزاحم ایماژها و ...

ب. در زبان: رسیدگی به جنبهٔ صرفی (دایرهٔ لغات، کلمه‌شناسی، ترکیبات) و جنبهٔ نحوی (امکانات جمله، بلاغت جمله و ...)

ج. در آهنگ: رسیدگی به موسیقی بیرونی و موسیقی داخلی و موسیقی کناری و حتی موسیقی معنوی.

د. در شکل: رسیدگی به تناسب محتوا و جریان ذهنی با شکل، نداشتن حشو و زواید در طول شعر، ابتکاری بودن طرح یا عدم آن.

ه. درگره‌خوردگی: همخوانی تمامی عناصر و اجزای سازندهٔ شعر با یکدیگر و ...[۲]

---

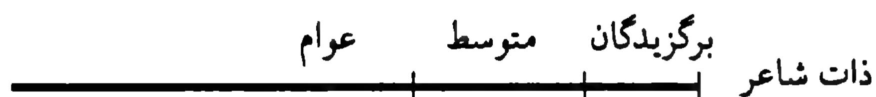
۱) البته در قدیم هم این تردیدها بوده است. تأملات خیام و معری (در فرهنگ اسلامی) نمونه‌های شاعرانهٔ این گونه شکوک و تردیدهاست.

۲) برای تفصیل این بحث رجوع شود به بخش اول این گفتگو و به بحث شعر آزاد و بحث شعر سپید.

۴. در باب ارزیابی خط افقی دو (گسترش در جامعه) چند نکته را نباید فراموش کرد:

الف. سودمند یا زیان‌مند بودن این گسترش باید مورد رسیدگی قرارگیرد؛ به این معنی که اگر یک شعر در میان اکثریت رواج یافت، اما رواجی زیانمند (مثل بعضی هجوهای رکیک سوزنی نه طنزهای عالی و انسانی) و شعر دیگری رواج کمتری یافت اما سودمند بود، این دو نوع را نباید با یک واحد سنجید.

ب. نکتهٔ مهم دیگر این که خط افقی دو ممکن است به چندین بخش تقسیم شود: بخش اندکی به گروه یا قشر نخبه و برگزیدگان و مردمان با فرهنگ اختصاص یابد و بخش بزرگ‌تر آن به مردمان متوسط و کسانی که به هر حال مرز میان گروه برگزیدگان و تودهٔ عوام مردم‌اند. و بخش بسیار عمده‌ای هم به عوام و تودهٔ مردم متعلق باشد. این نسبت متغیر را تقریباً به این شکل می‌توان نشان داد:



بدیهی است که اگر شاعر ازگروه برگزیدگان باشد که در اکثر موارد تقریباً چنین است و دست کم در حوزهٔ ادب رسمی و ادب خواص تاکنون چنین بوده است، شعرش ازگروه برگزیدگان عبور می‌کند و به گروه متوسط و اگر خیلی توانا باشد، تدریجاً به تودهٔ مردم ـ علی قدر مراتبهم ـ می‌رسد. درهمین دورهٔ ما ایرج یا پروین ازگروه برگزیدگان آغاز کرده‌اند و به گروه متوسط رسیده‌اند و شاید هم‌اکنون در بعضی شعرهاشان به میان تودهٔ مردم هم راه یافته باشند، ولی نیما هنوز

شاعر گروه برگزیدگان جامعه است و معلوم نیست کی می‌تواند به میان گروه متوسط و حتی تودهٔ مردم راه یابد و چنین است وضع تمامی شاعران خوب عصر ما که هنوز به میان گروه متوسط جامعه هم راه نیافته‌اند. البته ممکن است برخی مثل جامی بگویند:

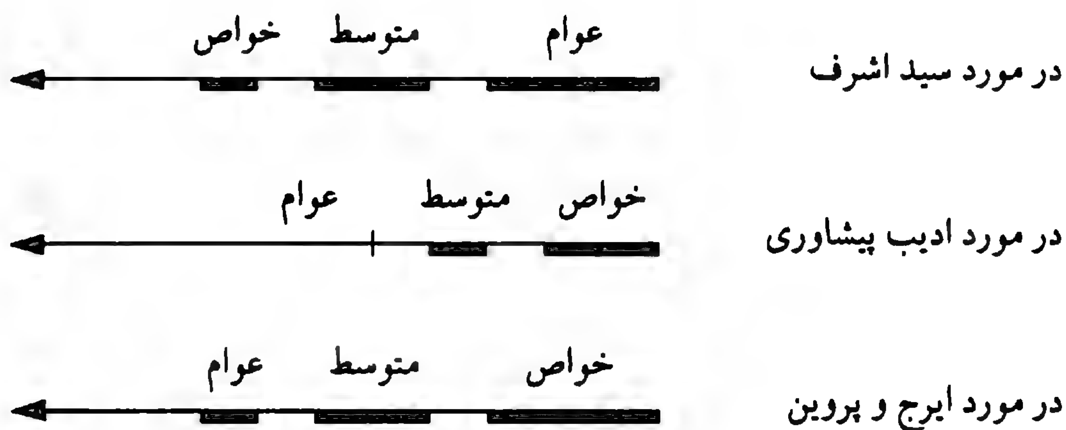
شعر کافتد پسند خاطر عام
خاصه داند که سست باشد و خام

و استدلال کنند که شعری را که گروه عامه بپسندند، مورد پسند برگزیدگان نخواهد بود. این نظر اعتباری ندارد و با شعر بسیاری از قلّه‌ها، مانند حافظ، خیام، فردوسی و ... نقض می‌شود. البته اگر شعری از میان عوام شروع به پیشرفت کند و به گروه متوسط و گروه برگزیدگان نرسد، مصداق سخن جامی است و بدون تردید، مطابق با موازین نقد گروه برگزیدگان، معلوم است که سست باشد و خام؛ اما یک شعر خوب چنان‌که یاد کردیم، همیشه از برگزیدگان آغاز می‌کند و به دورترین نقطهٔ خط افقی دو می‌رسد.

پیداست که اگر شاعری به‌لحاظ فرهنگ از تودهٔ مردم باشد، شعرش قاعدتاً در آغاز کار گروه عوام را فرا می‌گیرد و بندرت می‌تواند به گروه خواص برسد. وقتی ذات شاعر، از نظر فهم و شعور و فرهنگ، به جای قرار گرفتن در گروه نخبگان، در میان توده باشد، شعرش هم در میان همان‌ها می‌ماند و مصداق سخن جامی است.

شعر مشروطیت، در اکثر موارد، شعری است که قبل از آن‌که پسند خاطر خاص داشته باشد، پسند خاطر عام یافته و مثل شعر سیداشرف به میان برگزیدگان نرسیده است؛ برای همان هم هست که سست باشد و خام، ولی به هر حال زنده و سودمند است. اما شعر

بعضی دیگر از همین شعرای عصر مشروطه فقط در گروه برگزیدگان مانده و گروه‌های بعدی را فتح نکرده است، مثل شعر ادیب پیشاوری[1] که با تمام پختگی زنده نمانده است. در عوض شعر ایرج، بهار، فرخی یزدی و پروین که از برگزیدگان آغاز کرده و به گروه‌های بعدی رسیده است، ماندنی‌تر از شعر ادیب پیشاوری و نقطهٔ مقابل او یعنی سیداشرف است. بنابراین، خط افقی دو به چند گونه قابل تصور است:



نکته‌ای که نباید فراموش کرد این است که گسترش روی این خط ممکن است به دو گونه، یا چند گونه، آشکار شود. بعضی مانند سعدی گسترش خود را درزمان حفظ کرده‌اند و بعضی مانند سیداشرف این گسترش را به طور موقت داشته‌اند. شک نیست که تغییرات در نظام جامعه، حدود زمانی این گسترش را تغییر می‌دهد. علت این‌که سعدی چنین گسترشی را داشته، این است که نظام

---

۱) علی عبدالرسولی، ناشر دیوان ادیب، نوشته است که وقتی بیت معروف:

بر دوششان روز خطر مار دو اشکم، کش پسر
شد شاه توران را پدر خاقان چین ز اخوال‌ها

را سروده بود، گفتم: «این شعر را در تمام ایران ممکن است یک یا دو نفر بفهمند»، ادیب فرمود: «من هم این شعر را برای همان یک یا دو نفر گفته‌ام.»

جامعه تغییرات عمده نکرده است. البته بجز این نکته، دلایل بسیاری هم هست که به محورهای دیگر برمی‌گردد. ولی در مورد سید اشرف تغییر جامعه تأثیر محسوس کرده است. بدون تردید تغییری که جامعهٔ ما از عصر سید اشرف تاکنون کرده، کمتر از تغییری نبوده است که از روزگار سعدی تا عصر سید اشرف داشته است.

رَهنمای الفبایی